الشعر المصرى الآن.. مرة أخرى

أثار العدد الذى أصدرناه عن (الشعر المصرى الآن) فى مارس الماضى، بعض ردود الفعل الغاضبة، خاصة من جانب من يكتبون قصيدة النثر، مع من يتحمس لهم من النقاد.

ونحن لا نتوقع أن يكون هذا الغضب راجعا إلى تجاهل المجلة لقصيدة النثر، فقد تضمن العدد المذكور نصا طويلا ينتمى إلى هذا النوع، فضلا عما دأبت المجلة على اختياره و نشره فى الأعداد السابقة من نصوص أخرى جيدة مما يسمونه قصيدة النثر.

ويوضح التعقيب الذى ننشره فى هذا العدد لنفتح به باب الحوار حول هذه القضية، أن شعراء قصيدة النثر قد غضبوا بسبب الرؤى النقدية التى طرحتها بعض المقالات المنشورة فى العدد المذكور، وهم بذلك يكونون قد أخطأوا مرتين، فمرة لأنهم لم يميزوا بين رؤى النقاد وآرائهم التى لا تعبر إلا عنهم وحدهم، وبين توجهات المجلة فى دفاعها المستمر عن حرية الرأى والتفكير والتعبير. أما الخطأ الآخر فيعود إلى تصورهم أن الشعر المصرى المعاصر قد حُسمت قضاياه فى عدد وحيد جاء بالكلمة الفصل فى الموضوع، وانتهى الأمر عند هذا الحد.

يعتذر رئيس التحرير عن عدم كتابة الافتتاحية بسبب سفره إلى باريس لإلقاء سلسلة محاضرات عن الشعر العربي المعاصر في (الكوليج دي فرانس).

وإنا لنأمل أن يكون التعقيب المنشور فى هذا العدد حول هذه القضية بداية لحوار موضوعى جاد، يتحلى فيه الجميع بروح التواضع والإخلاص، خاصة من الشباب الذين اندفعوا زرافات ووحدانا وراء وهم كبير، خيل لهم فيه أن (الشعرية) رهن بالكتابة النثرية وحدها، ناسين - أو متناسين - أنهم بذلك إنما يُحِلون مطلقا محل مطلق، فيصبحون وقد احتكروا الحقيقة التى قامت حركتهم على مقاومة احتكارها!

إن شباب الشعراء المتهافتين اليوم على الكتابة النثرية، واللاهثين وراء شتى التقاليع التعبيرية المعادية لا لنمط معين من الكتابة الشعرية، ولكن للشعر على إطلاقه؛ هؤلاء الشباب مطالبون بأن يراجعوا أنفسهم ويتهموها قبل أن يتهموا غيرهم، ولا ينبغى لهم أن ينخدعوا بهرولة بعض النقاد إليهم؛ ذلك أنه إذا لم يستطع شعرهم أن يثبت جدارته بأن يعمل على خلق ذائقة جديدة من خلال تشكيل جمالى حقيقى، فلن تجديهم هرولة النقاد شيئا، فهؤلاء النقاد المهرولون ليسوا فى الحقيقة سوى أنصار مزيفين، أو أعداء يتنكرون فى زى الأصدقاء، فهم يهرولون إلى قصيدة النثر بنفس الهمة والحماسة التى يهرولون بها إلى المهرجانات الثقافية التى لا يكاد ينتهى أحدها إلا ليبدأ الآخر؛ لا شىء إلا ليؤكدوا حضورهم ويعلنوا عن ذواتهم؛ ولن يلبث ضررهم أن يلحق - أول ما يلحق - بالشعراء الشباب أنفسهم. وهذا الضرر فى رأينا أفدح أثرا من الهجوم الذى يشنه النقاد الرافضون لقصيدة النثر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لسنا بحيث ننكر أن هناك مواهب حقيقية بين شباب الشعراء، وتحفظاتنا هنا لا تنسحب إلا على المتسلقين والأدعياء من الشعراء والنقاد جميعا؛ كما أن تحذيرنا من ادعاء احتكار الحقيقة موجه أيضا إلى من يكتبون شعر التفعيلة.

ويحتاج الأمر هنا إلى وقفة نوضح فيها أن قصيدة النثر تصبح طريقا مشروعة بلا شك لكل صاحب موهبة لم تجد نفسها قادرة على أن تتحقق من خلال قصيدة التفعيلة، والشرط الوحيد هو أن تكشف لنا هذه الموهبة عن نفسها بالفعل من خلال النص الذى تنجزه، كما أن قصيدة التفعيلة تصبح طريقا مشروعة أيضا أمام كل موهبة قادرة على أن تتحقق من خلالها، أما شعراء التفعيلة الذين يكتفون باستنساخ الأنساق الإيقاعية والتشكيلات التفعيلية التى ابتكرها الرواد، فهؤلاء فى حال لا تختلف كثيرا عن حال الشباب الذين يكتبون قصيدة النثر بمنطق نزع الوزن عن الشعر، وكأن الشعر عندهم ليس سوى نثر مضاف إليه الوزن! ولعل فى هذا ما قد يفسر لنا هجرة بعض المخضرمين من التفعيلة إلى النثر، لعلهم يحققون هنا ما عجزوا عن تحقيقه هناك!

ولا يقف الأمر عند هذه القسمة الحدية (شعر / نثر) وحدها، فهناك ما تستدعيه بالضرورة من رؤى مثيرة وأفكار مغلوطة مما يروجه الشباب وأنصار قصيدة النثر حول اللغة والتراث والقضايا القومية الكبرى، بل حول الثقافة برمتها؛

فهم يزعمون أن شعرهم قد جاء ليهدم هذه الأسس ويستبدل بها أسسا جديدة قوامها الحياة الفردية الخاصة بكل ما تزخر به من تفاصيل تافهة؛ وشعارهم فى ذلك أنهم لايعتدون إلا بما يقرع حواسهم الغُفْل ويحتك بما تحت ملابسهم؛ وكأنهم يظنون أن انتهاك المحرمات غاية فى ذاته، أو أنه بدعة لم يفطن إليها سواهم.

ولو أن هؤلاء الشباب انتبهوا إلى أن هذا الانتهاك لم ينقطع عبر تاريخ الشعر الطويل فى صراع لا نهاية له بين الجمال من جهة والأخلاق من جهة أخرى، وإلى أن هذا الانتهاك متحقق فى نصوص الأدب الشعبى، بل وفى بعض الأحاديث النبوية والنصوص المقدسة ذاتها، ولكن فى سياق محكم يبرر ذلك ويوجبه، لو أنهم انتبهوا إلى ذلك لما شطّت بهم كتاباتهم إلى حد تقديس العرى وتأليه الأعضاء.

●

فى هذه اللحظة التى أخط فيها هذه السطور، يتناهى إلى أسماعنا هدير القصف الإسرائيلى الوحشى لعشرات المدنيين الأبرياء من الأطفال والشيوخ والنساء فى قرى لبنان؛ وتصدم أعيننا صور الأشلاء التى بعثرتها الصواريخ وطحنتها الدبابات، فمن الذى يستطيع فى ظل هذا الكابوس المريع أن يتبجح بقدرته على الهروب من هذا الجحيم إلى جنة التفاصيل الخاصة ونعيم الأعضاء الداخلية؟! ومن الذى بوسعه أن يزعم أن هذه اللحظات البشعة منبتة الصلة بتفاصيل حيواتنا وباخص دواخلها؟!

على الشعراء الشباب أن يفيقوا؛ من قبل أن ينصرف عنهم من سيأتى من بعدهم، كما انصرف الذين من قبلهم!

ح. ط.

مراد وهبه

وحدة المنهج العلمى

وحدة الكون تلزم منها وحدة العلم. وإذا كانت وحدة العلم تعنى وحدة الطبيعة والمجتمع فالعلوم الطبيعية والإنسانية محكومة بهذه الوحدة.

وقد كانت هذه الوحدة، فى البداية، أسطورية. فقد قال **هو ميروس**، مثلاً، إن نهر زونتوس استشاط غضبًا لأن أخيل ملأ النهر بالجثث، وإن الآلهة تظهر للناس وتختفى كما تشاء. وكان **هزيود** يرى أن زيوس - كبير الآلهة - يذل الأقوياء، وأن الآلهة هم آخر المواليد بدعوى أن القوى الطبيعية سابقة على الآلهة المكلفين بتدبيرها. ولهذا كان **أرسطو** يدعو الشعراء باللاهوتيين لتناولهم العلم فى صورة الأسطورة.

ثم جاء الطبيعيون الأوائل، ونظروا إلى هذه الوحدة بأسلوب عقلانى بقدر الإمكان. فقال **طاليس** إن الماء هو المادة الأولى، والجوهر الأوحد الذى منه تتكون الأشياء. ودلّل على رأيه بأن النبات والحيوان يغتذيان بالرطوبة، ومبدأ الرطوبة الماء، والتراب يتكون من الماء. فما منه يغتذى الشىء يتكون منه بالضرورة. ثم إن النبات والحيوان يولدان من الرطوبة.

ورغم معارضة مَنْ جاءوا بعد طاليس إلا أنهم كانوا عقلانيين مثله. من هؤلاء **أنكسيمندريس وأنكسمانس وهرقليطس**. فأنكسيمندريس كان يرى أن المبدأ الأول «اللامتناهى». وقال أنكسمانس إن المادة الأولى هى الهواء اللامتناهى. وقد أثره على الماء لأنه ألطف، ولأنه علة وحدة النفس. فالنفس هواء ولفظ Psyche باليونانية يعنى النفْس والنَفَس. فالهواء نفس العالم وعلة وحدته. أما **هرقليطس** فعنده أن النار هى المبدأ الأول الذى عنه تصدر الأشياء وترجع إليه. ولهذا فهى نار إلهية يعتريها التغير. وبفضل التغير تصير نارًا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محسوسة، يتكاثف بعضها فيصير بحرًا، ويتكاثف البعض الآخر فيصير أرضًا. ويعود كل ذلك نارًا مرة أخرى. ويحكم التغير اللوغوس أو القانون الكلى.

بيد أن هذه الوحدة العقلانية لم تستمر طويلاً إذ استحالت، فى العصر الوسيط، إلى وحدة دوجماطيقية تُحد من إعمال العقل بدعوى «تعقل الإيمان» كما قال **أوغسطين**، أو «أو من لاتعقل» كما قال **انسلم**، أى أن الإيمان شرط التعقل. وتأسيسًا على ذلك ينكر **انسلم** على الجدليين محاولتهم إخضاع الإيمان للمنطق، أى مناقشة موضوعه كما لو كان من الممكن ألا يكون صادقًا.

بيد أن هذه الوحدة الدوجماطيقية قد انهارت بفضل عصر النهضةوعصر الإصلاح الدينى. فقد ذاعت، فى عصر النهضة، النزعة الإنسانية وما لزم عنها من بزوغ فكرة «الدين الطبيعى» و «الأخلاق الطبيعية». أما عصر الإصلاح الدينى فقد تأسس على مبدأ «الفحص الحر» للنص الدينى بغير حاجة إلى سلطة دينية.

وفى القرن السابع عشر كان **ديكارت**، الملقب بأبى الفلسفة الحديثة، ينشر تأسيس فلسفة تكون بمثابة الوحدة الكلية للمعرفة، ولكن بشرط أن تكون عقلانية. ولهذا عرّف الفلسفة بأنها دراسة الحكمة، والحكمة هى المعرفة الكاملة نظريًا وعمليًا. قسمها الأول الميتافزيقا وهى تشتمل على مبادئ المعرفة التى على أساسها نفسر صفات الله وروحانية النفس كما نفسر المعانى الواضحة المتميزة الموجودة فى العقل. أما القسم الثانى فهو العلم الطبيعى، وفيه نفحص عن تركيب العالم حتى يتسنى لنا استكشاف سائر العلوم النافعة مثل الطب والميكانيكا والأخلاق. ومن هذه الزاوية تصبح الفلسفة هى العلم الكلى كما كانت عند القدماء، ولكن بمنهج رياضى قاعدته الأولى «ألا أتلقى على الإطلاق شيئًا على أنه حق ما لم أتبين بالحدس أنه كذلك، أى أن أتجنب التعجل والتشبث بالأحكام السابقة، وألا أُدخل فى أحكامى إلا ما يتمثل لعقلى فى وضوح وتميز لا يكون موضع شك». ولهذا يقال عن هذه القاعدة إنها قاعدة ثورية لأنها تصريح بإعلاء سلطان العقل.

وبفضل هذه القاعدة اكتشف **ديكارت** مبدأ فلسفته المعروف باسم «الكوجيتو»، وهو لفظ لا تعنى معناه «أنا أفكر»، ولكنه إيجاز لحقيقة أولية واضحة ومتميزة وهى «أنا أفكر إذن أنا موجود». وقد انتهى **ديكارت** إلى هذه الحقيقة بعد أن شك فى كل شىء، ووجد أن شيئًا واحدًا يبقى بمعزل عن الشك، وهذا الشىء هو الفكر. فأنا أفكر حين أشك، وأنا موجود بالضرورة حين أفكر. ثم استنبط **ديكارت** من هذا المبدأ المبادئ الأخرى التى تكوّن، فى النهاية، مذهبه الفلسفى. ومن ثم يمكن القول بأن منهج **ديكارت** الرياضى هو تمهيد لتأسيس المنهج الاستنباطى الذى يستند إلى مجموعة من البديهيات والمصادرات والتعريفات والنظريات المستنبطة منها طبقًا لقواعد الاستدلال.

ولكن يؤخذ على **ديكارت** أنه حصر نفسه فى هذه الحقيقة الأولية، بمعنى أنه لم يكن فى إمكانه إدراك العالم إدراكًا مباشرًا، وبالتالى لم يكن فى إمكانه إثبات وجود هذا العالم مباشرة. ومن هنا اضطر إلى الإهابة بما يسميه «الصدق الإلهى»، ومعناه أن الله هو الضامن لصدق المنهج الرياضى، أى لصدق استدلالاتنا. يقول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«يقين كل علم وصدقه يرجعان إلى معرفة الله، الحق بحيث أنني ما لم أعرف الله لاأعرف شيئا اخر»[1].

ومن هنا كان **هوسرل** محقًا فى نقده لديكارت عندما قال «إنى اكتشف ذاتى كموجود إنسانى، وكموجود يعرف هذا العالم معرفة علمية، وأن هذه المعرفة، العلمية متضمنة لذاتى. وأنا الآن أقول لنفسى: إن كل ماهو موجود هو كذلك بفضل وعيى المعرفى، والذى هو موجود وله وجود بالنسبة إلّى اى بالنسبة إلى الإنسان فهو ليس موجوداً إلا فى وعيى». هذا الوعى يسميه **هوسرل** بأنه ذاتية ترنسندنتالية. بيد أن هذه الذاتية تتحول بدورها إلى مايسميه **هوسرل** مابين الذوات. وحجته فى ذلك أن الأنا الترنسندنتالى يؤسس فى ذاته أنا اخر ترنسندنتالى. ومن هذه الزاوية فإن **هوسرل** يحذف مشكلة الموضوعية لكى يتجنب إثارة فكرة متناقضة وبلا معنى، وأعنى بها فكرة وجود شىء خارج مجال الوعى[2]. ومشكلة **هوسرل** تكمن فى تصوره أن نظرية المعرفة مرادفة لنظرية العقل. بيد أن الترادف بين المعرفة والعقل ليس كافيًا، لأن نظرية العقل هى نظرية الوجود - فى - الكون. ومعنى ذلك أن الوحدة بين العقل والكون قائمة منذ البداية. ومع ذلك فهذه تنطوى على تضاد بين العقل كجزء من الكل وبين هذا الكل الذى هو الكون. ووحدة التضاد تعنى أن العلاقة بين العقل والكون علاقة جدلية، بمعنى أن العقل يجاوز الكون مع أنه جزء منه. وهذه المجاوزة هى التى تسمح للعقل بتغيير الكون من أجل أنسنته.

وتأسيساً على ذلك فإن كلاً من الموضوعية الآلية والأنا وحدية لاتصلح لفهم العقل فالموضوعية الآلية تزعم أن وظيفة العقل وصف الواقع الموضوعى ليس إلا، فى حين أن العقل لايصف الواقع وإنما يؤوله، اى انه يضيف إليه بما لديه من مقولات.

والأنا وحدية تنظر إلى الكون على انه من إنتاج العقل فى حين انه ليس كذلك، إذ أن له وجوداً مستقلاً. ومن ثم فإن كلاً من المذهبين يحذف فاعلية العقل وبالتالى يحذف قدرته على التغيير، الحذف، فى الموضوعية الآلية، مردود إلى أن العقل سلبى إزاء الواقع، ذلك انه قانع بوصفه ليس إلا. والحذف، فى الأنا وحدية، مردود إلى أن المكون منتج «متخيل» من قبل العقل، وبالتالى فإن فاعلية العقل، فى هذه الحالة، محصورة فيما هو «متخيل» وليس فيما هو «واقعى». ونخلص من ذلك إلى أن هذين المذهبين المفسرين لمفهوم العقل لا علاقة لهما بما يحدث من «تغيير» من قبل العقل للواقع. ولهذا فإن مفهوم «تغيير الواقع» يستلزم إعادة النظر فى مفهوم العقل لمعرفة ماإذا كان فى إمكان العقل أن يكون «عاملا فاعلا» فى التغيير. بيد أن هذا الإمكان لاينكشف إلا من خلال منهج. وإذا كان المنهج الرياضى، عند **ديكارت**، لايكشف عن «فاعلية» العقل فهل المنهج الاستقرائى قادر على ذلك؟

جواب هذا السؤال يستلزم طرح المنهج الاستقرائى عند اثنين من مؤسسيه وهما **فرنسيس بيكون** و**وجون ستيوارت مل**.

يقول بيكون فى مفتتح كتابه (الأورجانون الجديد) «إن الانسان، من حيث هو خادم للطبيعة ومؤول لها، فى إمكانه أن يعمل ويفهم الشىء الكثير ولكن بشرط أن يكون ذلك فى نطاق مانلاحظه، فى مسار الطبيعة، سواء فى الواقع أو فى الفكر. وفيما وراء ذلك ليس فى إمكان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإنسان أن يعرف شيئاً أو يعمل شيئاً»[٤]. ومع ذلك فإن بيكون يركز فقط على تجميع الوقائع. وهو لهذا لم يفهم الاستقراء على أنه منهج «القانون الطبيعي»، وعلى أنه يدور على الكشف عن العلاقة الضرورية بين ظاهرة هي علة وأخرى هي معلولة. وهذا ماقد فطن إليه مل في كتابه (نسق المنطق) حيث يقول إننا نتعلم بالتجربة أن في الطبيعة نظام تعاقب لايتغير، وأن كل ظاهرة مسبوقة بأخرى فيسمى السابق المطرد علة واللاحق المطرد معلولاً وتأسيساً على ذلك وضع مل المناهج اللازمة لإثبات العلاقة العلّية بين الظواهر.

وكان ابن رشد قد سبق مل في بيان العلاقة بين العلية والقانون العلمي قال «وإنما نرى أنا قد علمنا علماً حقيقياً في الغاية متى علمنا الشيء لا بأمر عارض له على نحو مايعلمه السوفسطائيون بل متى علمناه بالعلة الموجبة لوجوده، وعلمنا أنها علته، وأنه لايمكن أن يوجد من دون تلك العلة. ومن الدليل على أن العلم الحقيقي هو هذا أن كل مَنْ يدعي أنه قد علم الشيء فإنه يرى أنه قد علمه بهذه الجهة سواء علمه بالحقيقة أو لم يعلمه فإن كليهما إنما يزعمان أنهما علما الشيء بهذه الجهة. لكن الفرق بينهما أن الذي يعلم الشيء على ما هو به يظن أنه علمه بعلته وهو لم يعلمه، والذي علمه على التحقيق علمه بعلته»[٦].

وتأسيساً على ذلك فإن منهج الاستقراء يسمى «البحث عن العلة» من حيث أنه يحاول حصر علة ظاهرة ما في ظاهرة أخرى، فإذا أفلحت المحاولة عُرفت العلة.

ولكن تطور العلم وبالأخص علم الفيزياء قد أحدث ثغرة في مبدأ العلية. ذلك أنه من شأن هذا المبدأ أن يفضي إلى الحتمية. ولهذا ساد الاعتقاد أنه في الإمكان تعيين حالة أي جسيم تعييناً دقيقاً إذا عرفنا موضعه وسرعته في الفضاء في لحظة معينة. وإذا عُرفت هذه المعلومات عن جميع جسيمات الكون أمكن التنبؤ بالمستقبل. ولكن الفيزياء المعاصرة دللت على أن التجربة لاتسمح لنا بالدقة المطلقة في تعيين موضع الجسيم وسرعته، وبالتالي فإن غياب هذه الدقة لا يفضي بنا إلى وصف موضوعي للعالم على الإطلاق، والعالم الذري على التخصيص. وقد أوهمتنا الفيزياء الكلاسيكية بأنها قادرة على وصف العالم من غير تدخل من الإنسان. وقد أزالت نظرية الكم هذا الوهم وذلك بتحديد نسبة معينة من الخطأ يسمى ثابت بلانك (هـ). ورتب عليه هيزنبرج مبدأه المسمى «علاقات اللاتعين». وهذا المبدأ مردود إلى بزوغ العامل الذاتي وهو الملاحظ الصانع للأجهزة التي يقيس بها موضع الجسيم وسرعته. ولهذا لزم التنويه، على حد قول هيزنبرج، بأن مانلاحظه ليس الطبيعة في ذاتها وإنما الطبيعة بالنسبة لذاتنا. وقد أفضت نظرية الكم إلى قول نيلز بوهر بأننا إذا أردنا إدخال التناغم في الحياة علينا ألا ننسى أننا، في سياق دراما الوجود، ممثلون ومشاهدون، ومن ثم فإن فعلنا له أهمية في علاقتنا مع الطبيعة، وعلى الأخص في مجالات الطبيعة التي ليس في الإمكان اختراقها إلا بفضل مالدينا من أجهزة متقنة[٧].

وتأسيساً على ماتقدم يمكن القول بأن الفيزياء المعاصرة قد أفضت إلى إحداث ثغرة في الحتمية المستندة إلى مبدأ العلية، وبالتالي ثغرة في الاستقراء. ومن ثم أثيرت قضية «أساس الاستقراء». فالمفهوم الكلاسيكي لأساس الاستقراء الذي يخولنا الحق في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الانتقال من الجزئيات إلى الكلى الشامل لها هو أن المحمول الحاصل لعدد كاف لجزئيات موضوع كلى فى أحوال عدة هو محمول حاصل لذلك الموضوع الكلى بدعوى أن تكرار المحمول فى الجزئيات دليل على أن المحمول خاصية لازمة عن الماهية المشتركة بين الجزئيات وإلا كان التكرار بغير علة.

والسؤال إذن:

ماتبرير الانتقال من الجزئى إلى الكلى؟

هذا السؤال أثاره **كارل بوبر** فى كتابه المشهور والمعنون «منطق الاكتشاف العلمى» وصاغه على هذا النحو: كيف يمكن تأسيس صدق القضايا الكلية المستندة إلى التجربة مثل الفروض والأنشطة النظرية للعلوم التجريبية. فى رأيه أن هذا الصدق يستلزم مقدماً تأسيس مبدأ الاستقراء، ذلك أن المبدأ «هو الذى يحدد صدق النظريات العلمية» على حد تعبير **بوبر**، وأن حذف هذا المبدأ من العلم يفضى إلى سلب العلم من القدرة على معرفة ماإذا كانت النظرية صادقة أم كاذبة. ومن البّين، على نحو مايرى **بوبر**، أن مبدأ الاستقراء ليس حقيقة منطقية خالصة على غرار القضية التحليلية وإلا كانت الاستدلالات الاستقرائية مجرد تحصيل حاصل. يبقى أن يكون مبدأ الاستقراء قضية تركيبية، أى قضية نفيها ممكن، ومع ذلك فالمبدأ مقبول من الكل، فهل فى الإمكان تبرير هذا القبول الجمعى؟ إن هذا التبرير يستلزم بدوره مبدأ استدلالياً أعلى من المبدأ الأول، وهكذا دواليك. وفى رأى **بوبر** أن الخروج من هذا الدور يستلزم منهجاً مؤلفاً بين الاستنباط والاستقراء يسميه «المنهج الاستنباطى للاختبار» نقطة البداية فيه فرض جديد أو نسق نظرى نستنبط منه نتائج بمعونة الاستنباط المنطقى. ثم نختبر صدق الفرض أو النسق بأربع طرق: (١) مقارنة النتائج بعضها ببعض لاختبار اتساقها. (٢) الكشف عن الصورة المنطقية للنظرية بهدف معرفة ماإذا كانت لها خاصية النظرية التجريبية أو العلمية أو أنها تحصيل حاصل.

(٣) مقارنة النظرية بنظريات أخرى بهدف معرفة ما إذا كانت تمثل تقدمًا علمياً. (٤) اختبار النظرية بمعونة التطبيقات التجريبية للنتائج المستخلصة منها[٨].

وهكذا يحاول **بوبر** التأليف بين منهجين يبدو أن كلاً منهما يناقض الآخر.. الاستنباطى يبدأ من الفرض، أى من العقل، والاستقرائى يبدأ من الملاحظة والتجربة.

وفى تقديرى أن منشأ هذا التناقض مردود إلى نفى مقولة الإنسان موجود - فى - الكون. ومن ثم فإن نفى هذا النفى يؤلف علاقة جدلية بين المنهج الاستنباطى والمنهج الاستقرائى، أى علاقة تعنى وحدة الأضداد التى تمنع رد أحد المنهجين إلى الآخر، أو حذف أى منهما. وتاريخ النظريات العلمية يدلل على تقرير هذه العلاقة.

يقول **اينشتين** فى تقديمه لكتاب **جليليو** (حوار حول نسقين رئيسيين للعالم) وكثيرًا مايقال إن **جليليو** لُقب بأبى العلم الحديث عندما أحّل المنهج التجريبى محل المنهج الاستنباطى التاملى. وأنا أعتقد أن هذا الفهم يتهاوى أمام الفحص الدقيق. فليس ثمة منهج تجريبى بدون تصورات وأنشطة نظرية. وليس ثمة تفكير نظرى لايكشف عن أصوله التجريبية إذا مافحصناه بدقة. ولهذا فمن الخطأ تصور أن ثمة تناقضًا حاداً بين الأسلوب التجريبى والأسلوب الاستنباطى. وقد كان هذا

التصور أبعد مايكون عن **جليليو**. والواقع أنه مع بداية القرن التاسع عشر استبعدت تماماً الأنشطة المنطقية (الرياضية) التى كان تركيبها يتم بمعزل عن أى مضمون تجريبى. هذا بالإضافة إلى أن المناهج التجريبية التى كانت فى عصر **جليليو** كانت واهنة إلى الحد الذى فيه كان أصحاب الجراة من اهل التأمل النظرى هم وحدهم القادرون على عبور الفجوات بين المعطيات التجريبية. مثال ذلك: لم يكن ثمة وسائل لقياس أزمنة اقل من الثانية. وليس ثمة اثر لأى تعارض بين النزعة التجريبية والنزعة العقلانية فى أى من اعماله (اى **جليليو**) ولم يكن يعترض على مناهج **ارسطو** الاستنباطية، بل هو يلح فى صفحات عديدة، من المحاورة الأولى، على أن **ارسطو** نفسه كان يستبعد الاستنباط إذا ما تناقض مع المعطيات التجريبية. هذا من جهة، ولكن من جهة أخرى كان **جليليو** يستعين بالاستنباط المنطقى. وكثيراً ماكانت ابحاثه تتجه إلى «الفهم الشامل» اكثر من اتجاهها نحو «المعارف الواقعية». ولكن هذا الفهم كان يعنى بالضرورة استنباط النتائج من انسقة منطقية مقبولة»(٩).

ومن شأن هذه العلاقة الجدلية بين المنهج الاستنباطى والمنهج الاستقرائى أن يمتنع معها الوقوف عند نظرية علمية بدعوى أنها «حقيقة» مطلقة. ولهذا كان **بوبر** محقاً فى قوله بمبدأ «التكذيب» ومفاده أن تكذيب النظرية مشروط بتناقض القضايا الأساسية المقبولة مع النظرية. والقضايا الأساسية هى القضايا الجزئية. ومن شأن مبدأ التكذيب أن يحررنا من الدوجماطيقية وقد كان دحض الدوجماطيقية محور اهتمام **بوبر**.

وهنا نتساءل:

ما الدوجماطيقية؟

إنها توهم امتلاك الحقيقة المطلقة. وهذا الوهم يمتنع معه الإبداع، ولهذا فالمضاد للدوجماطيقية ليس هو التفكير النقدى على نحو مايرى **بوبر**، وإنما هو التفكير الإبداعى، لأن التفكير النقدى متضمن فى التفكير الإبداعى، وعكس ذلك ليس بالصحيح. والتفكير الإبداعى هو الذى يسمح لنا بتفسير كيفية نشأة الفكرة المبدعة أو النسق المبدع. ولهذا لايكفى قول **بوبر** بأن نقطة البداية، فى منهجه، هى الفكرة الجديدة أو النسق الجديد(١٠)، إذ ينبغى تجاوز نقطة البداية إلى معرفة كيفية نشأتها هذا بالإضافة إلى أن تكذيب نظرية لايستلزم البتة بزوغ نظرية جديدة، ذلك أننا يمكننا أن نقنع بالتكذيب ونقف عند حد الشكاك اليونانيين الذين كانت فلسفتهم تدور على دحض الدوجماطيقية ليس إلا، بدعوى أن لكل حجة حجة مضادة، وأن من شأن هذا التضاد أن يفضى إلى امتناع الدوجماطيقية

السؤال إذن:

ماالإبداع؟

تعريفى للإبداع أنه «قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة بحيث تحدث تغييراً فى الواقع». وفى هذا التعريف ثمة مكونان: «تكوين علاقات جديدة» و«تغيير الواقع» وهما متلازمان، ذلك أن الاكتفاء بتكوين علاقات جديدة من شأنه أن يساوى بين المبدع والمريض بالهوس ولهذا فثمة علاقة عضوية بين العلاقات الجديدة وتغيير الواقع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بيد أن تكوين علاقات جديدة يستلزم نقد العلاقات القائمة. ونقدها ليس ممكنًا إلا إذا كان الإنسان على وعى بأن هذه العلاقات القائمة تدخل فى علاقة تناقض مع الواقع المتطور. والتناقض ذاته مولّد للإبداع. ولهذا فإنى أوثر لفظ «إشكالية» بدلا من لفظ «مشكلة» فلفظ مشكلة يوحى بأن ثمة حلاً للمشكلة. وهنا ثمة سؤال لابد أن يثار: هل كل مشكلة لها حل؟ جوابنا بالنفى، لأن المشكلة قد تكون زائفة، ومن ثم يصبح البحث عن حلّ لها من غير وعى بهذا الزيف هو بحث عن وهم. ومع ذلك فقد لاتكون المشكلة زائفة، وفى هذه الحالة يكون حلها تفكيرياً فى إطار ثقافة الذاكرة.

أما لفظ «إشكالية» فإنه ينطوى على تناقض لأنه يعنى أن القضية قد تكون صادقة، وقد تكون كاذبة، وهى لهذا تبدو كما لو كانت قضية متناقضة. وهذا التناقض هو المدخل إلى الإبداع، لأن رفع التناقض ليس ممكنا من غير فكرة مبدعة. وتكوين فكرة مبدعة يستند إلى منطق الإبداع.

فما هو هذا المنطق؟

إنه يستند إلى المقولات الآتية: العلاقة والمعنى والاستدلال والغاية والإشكالية. مقولة العلاقة بحكم تعريفى للإبداع. والعلاقة المتصورة، هنا، هى العلاقة بين معان كلية، لأن هذا النوع من المعانى من مكونات القانون العلمى. وهذه المعانى ينبغى أن تكون واضحة حتى يمكن تعريفها استنادا إلى شروط التعريف المنطقى. ويلزم من التعريف المنطقى إمكان التسلسل المنطقى للمعانى الكلية والتسلسل المنطقى يطلق عليه الاستدلال. والغاية هى الوضع القادم Proquo أى الرؤية المطروحة فى المستقبل والمطلوب تجسيدها فى الواقع من أجل تغييره. وضرورة تغييره ناشئة عن تناقض الوضع القائم Status quo مع المعطيات الواقعية الجديدة. وهذا التناقض رمز على إشكالية فى حاجة إلى حل مبدع. وهذا الحل المبدع لا يتأتى إلا برفع التناقض الكامن فى الإشكالية. وهذا معنى جديد للاستقراء، إذ هو يبدأ من الواقع القائم ولكن فى ضوء وضع قادم. ومعيار صحة الوضع القادم قدرة الإنسان على تجسيده بحيث يحدث تغييراً فى الوضع القائم.

مثال ذلك الهندسات اللا إقليدية. فقد تم إبداعها بفضل اكتشاف تناقض فى المصادرة الخامسة فى هندسة اقليدس وهى مصادرة التوازى. ولم يكن فى الإمكان رفع هذا التناقض إلا بإبداع هندسات لا إقليدية انتهت إلى نتائج مناقضة لنتائج الهندسة الإقليدية.

ومثال اخر من فكر **دارون**. ففى «يوميات البيجل» فى الفترة من ١٨٣١ إلى ١٨٣٦ سجل **دارون** الافاً من الصفحات كمذكرات علمية. وقد خلت هذه المذكرات تقريباً من الإشارة إلى مفهوم التطور، إذ كان **دارون** منشغلاً بمسائل جيولوجية. وكان مقتنعاً بأن ثمة نظاماً طبيعياً ثابتاً، الكائنات العضوية فيه متكيفة مع بعضها البعض من جهة، ومتكيفة كلها مع البيئة الطبيعية من جهة أخرى. ولكنه عندما قبل النظريات الجيولوجية الدائرة على نظام متغير فى العالم الطبيعى ارتأى أن ثمة تناقضاً على النحو الآتى: كل نوع من الأنواع الحية يتكيف مع بيئته، ولكن البيئة متغيرة على الدوام، ومع ذلك فالأنواع ثابتة. فبدأ فى يوليو ١٨٣٧، أى بعد عشرة أشهر من عودته إلى انجلترا، بكتابة مذكرات عن «تغير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأنواع». وفى سبتمبر ١٨٣٨ تكونت لديه فكرة واضحة عن دور الانتخاب الطبيعى فى عملية التطور. وقد أسهمت فى توضيح هذه الفكرة، قراءته لكتاب **مالثوس** عن «مبدأ السكان». ولكنه فى يوليو ١٨٣٨ كان قد انشغل بقضايا سيكولوجية تتعلق بتطور الإنسان والعقل والانفعالات والسلوك. ومن ثم بزغت فى ذهنه علاقة بين علم النفس والتطور. كل ذلك حدث قبل تأليف كتاب «أصل الأنواع». وقبل سبتمبر ١٨٣٨ أفضت قراءته لنظرية **مالثوس** إلى أهمية الانتخاب الطبيعى. وبعد ذلك لم يبق أمامه سوى تأسيس النسق العلمى. ولم يكن هذا التأسيس بالأمر الهيّن، إذ استغرق سنوات عديدة. ونخلص من ذلك إلى أن التناقض الذى واجهه **دارون** ثم رفعه بفضل تداخل العلوم قد أسهم فى رفع التناقض القائم بين العلوم الطبيعية والرياضية من جهة، والعلوم الإنسانية من جهة أخرى، أو بين ما هو غير حى وما هو حى، وذلك بتأسيس علم السيبرنطيقا، وهو علم التحكم والاتصال فى الحيوان وفى الآلة.

منطق الإبداع إذن هو الذى يرفع التناقض بين منطق الاستنباط ومنطق الاستقراء، ومن ثم تتأسس وحدة المنهج العلمى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش :

(١) ديكارت: التأملات، التأمل الخامس.

(٢) Husserl, The Paris lectures, 2nd ed., the Hague, 1970, pp. 30-31.

(٣) مراد وهبة، العقل وكيف يعمل، مجلة إبداع، مارس ١٩٩٦.

(٤) Bacon, A Selection of his Works, The Odyssey Press, New York, 1965.

(٥) J. S. Mill, A System of Logic, Longmans, London, 1925, pp. 253-283.

(٦) ابن رشد، البرهان، تحقيق محمود قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢، ص٣٨.

(٧) Heisenberg, Physique et Philosophie, Albin Michael, Paris, 1958, pp. 50-51.

(٨) Popper, The Lojic of Discovery, Hutchison, London, 1959, pp. 27-33.

(٩) Galileo, Dialogne, conceruing the two chief world systems, trans. S. Drake, University of california Press, 1953, P. VXII, VXII.

(١٠) Poper, Unended Quest, Fontana, 1976, p. 41.

كين سارو- ويوا
ت/ حازم سالم

«المذكرات الأخيرة لشاعر مناضل»

«إن السجن الحقيقي ليس هو صكة المفتاح... إنه تلك الأكاذيب التى تم صبها فى أذاننا كقرع الطبول طوال جيل.....»

على حين غرة أرغمت سيارتى على التوقف. رفعت راسى فى دهشة. وكان قبالتى رجل امن مسلّح يشير إلى السيارة بالانحراف إلى جانب الطريق والتوقف. كانت بندقيته مصوبة إلى راس سائقى... ثم، على حين غرّة ايضا، كان هناك عدد كبير من رجال الأمن ذوى الملابس المدنية قد توجهوا إلى الباب الخلفى للسيارة... وفى حركة واحدة قاموا بفتحه، وامرونى ان اهبط.... رفضت ان افعل ماأمرت به. فإذا بلهجتهم تتغير لتصبح أخشن واكثر فظاظة. ولكنى، بقيت على صلابتى وعنادى...

ثم كان ان امر احد الضباط المرموقين (وهو ممن اعرفهم جيدا) امر اثنين من رجاله ان يدلفوا إلى الكرسى الأمامى الخالى فى السيارة... فأطاعاه وفعلا ذلك... ثم امر سائقى أن يستدير دورة كاملة وأن يعود عكس اتجاه حركة المرور فى الطريق... وماكان من السائق إلا ان أطاعه...

هامش: -

• **كين سارو - ويوا**، كاتب نيجيرى تم اعتقاله فى يونيو ١٩٩٣. أطلق سراحه ثم اعيد اعتقاله عدة مرات...
شنق سارو - ويوا فى مدينة بورت هاركورت بنيجيريا فى العاشر من نوفمبر ١٩٩٥

النص مأخوذ حسب المصدر من كتاب:

1995: A month and a day, A detention diary.
by: Ken Saro - Wiwa, Penguin books, England, 1995

١٩٩٥: شهر ويوم، مذكرات اعتقال...
بقلم: **كين سارو - ويوا**. بنجوين بوكس، إنجلترا، ١٩٩٥

كانت خلفنا سيارة أخرى لاتزال، كنت أعرف أنها إحدى مركبات الأمن المحشُوة بعديد من رجال الأمن الآخرين... كان ذلك فى الحادى والعشرين من يونيو ١٩٩٣. وكنا عند مفترق طريق فى بورت هاركورت، وكان ازدحام الطريق السريع مماثلاً لازدحام الطريق الواصل بين المدينة وبلدة «أبا» فى الشمال....

كانت هذه الدراما تحدث أمام جمهرة من المسافرين العابرين بجوازات انتقالهم المؤقتة... اتصور أن معظمهم وقتها قد خمنوا انه يتم إلقاء القبض علىّ... ولكنى على أى حال عرفت أن هذا هو مايحدث على وجه اليقين...

كان هذا هو الاعتقال الرابع لى خلال شهور ثلاثة. ولم يرد إلى خيالى أى شك فى المكان الذى سنتوجه إليه.... إنه مقر «خدمة أمن الدولة» المسمى بـ SSS (State Security Service)، ذلك المكان الوحشى الرهيب، حيث تلك المكاتب العدوانية البشعة...

لقد كنت بالفعل (كما هو شائع فى نيجيريا كلها) زبوناً مستديمًا ومعروفا بالنسبة لهم هناك، فى ذلك المكان.... (هكذا كنت أحدث نفسى فى ضحكات خافتة لامبالية على طول الطريق).....

عندما وصلنا إلى ذلك المكان النائى المحفوف بالحوائط والأسوار من كل جانب، وجدنا حالة من التهيج والاضطراب من جراء النشاط الزائد وقتها داخل الـ SSS. كان ثمة عدد كبير ممن يصعدون السلالم جيئة وذهابًا، معظمهم رؤساء من قاموا باصطيادى وإلقاء القبض علىّ... لم يكن من أحد يشغل نفسه بما كنت افعله فى تلك اللحظة....

فى مناسبات سابقة عندما اعتقلت كنت انخرط فى ممازحات ساخرة مع بعض موظفى الأمن صغار السن... ولكن هذه المرة كان الأمر مختلفاً، إذ احسست بأن المسائل قد أصبحت أكثر حرية وخطورة لم يكن هناك الكثير إذن مما يمكن المزاح أو التنُدر بشأنه.

كانت ثمة ريح مشئومة تهب عبر المبنى، ذاك الذى ذات مرة كان مكانا جميلاً محاطاً بالمروج المكسوة بالعشب الأخضر... ولكنه الآن اختلف كثيراً، واصبح على وجه اليقين مكانًا قذراً وحقيراً.

فى لحظات قصيرة، كان الضابط الذى صعد إلى الطابق العلوى يقفل عائداً ويلوح بقطعة من الورق فى يده أُمرت بالدخول إلى المقعد الخلفى لإحدى السيارات المنتظرة، وجلست هناك وسط اثنين من رجال الأمن المتجهمين، الذين تكتسى ملامحهم بالخشونة والفظاظة الفجة، فلا يعرفون الابتسام بالمرة.

قادتنا السيارة خارج مبنى خدمة أمن الدولة، وخلال عشر دقائق كنا عند محطة شرطة مركزية، وهو مكان لم يكن على الإطلاق غير مألوف بالنسبة لى، لقد كان هذا المبنى فى السابق هو المركز الحكومى لقوات البوليس النيجيرى، ولكن عندما اكتمل تشييد مبانى المكتب الجديد لهذه القوات، تم تحويله إلى مايسمى بـ «مكتب الدولة للتحقيقات والمخابرات». وبالقطع كان مثله مثل باقى المبانى الحكومية التى تعتبر ممتلكات عامة فى نيجيريا، على حالة بالغة من الفوضى وعدم الاعتناء. تم اقتيادى عبر مهجع ما، كان يُستخدم ايضًا مكتبًا لبعض ضباط التحقيقات فى البوليس.. أُمرت أن أجلس على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كين سارو ـ ويوا

مقعد خشبى... جلست هناك أعض على غليونى بينما كان أحد ضباط التحقيق يأخذ أقوال أحد المتهمين... كان يحدِّق فى بارتياب شديد، كان يبدو مندهشا للغاية كأن شهابا قد باغته.. خُمنت أننى قد صرت محط اهتمام الأنباء بصورة متزايدة مؤخرًا، كما يحدث عادة لأولئك الذين يصادفهم حظ عاثر مثلى، والذين يعتبرون عناوين للأنباء أكثر من كونهم كائنات حية من لحم ودم.

لابد أن رؤيته لى فى هذه الحالة قد سببت لصديقى هذا قدرا كبيراً من المفاجأة والدهشة... كنت أتفهم سبب استثارته، ولذلك ابتسمت له.

بعد حوالى خمس عشرة دقيقة، دُفعت استمارة خالية فى وجهى، وطُلب منى أن اكتب أقوالى حول نشاطاتى فى يوم الانتخابات العامة فى الثانى عشر من يونيو ١٩٩٣.

كانت جماعة الأوجونى، تحت قيادة «حركة البقاء لشعب الأوجونى» The Movement for the Survival of the Ogoni People (MOSOP)، قد قاطعت الانتخابات.. طالبت بشكل روتينى ودون مبالاة أن يُسمح لى برؤية المحامى الخاص بى قبل أن أُلزم نفسى بما فى تلك الاستمارة.. ولكن الطلب كما توقعت، قوبل بالرفض.

لم أعقِّب بشىء؛ واستللت قلمى ودوَّنت الأقوال المطلوبة منى، عارفا وأنا على تمام المعرفة بأنها لن تُستخدم أبدًا، ووقعت باسمى فى تبجح واضح.

كانت امرأة جميلة وصغيرة تعمل ضابط بوليس رفيع الرتبة، قد جاءت سريعا لتتفحَّص الأقوال التى دونتها... قرأتها، بدا أنها كانت راضية، ثم عرضت علىّ مكانًا على مقعد خشبى متهالك فى مكتبها المجاور ذى الستائر... كم كان ذلك لطيفا منها، هذا مافكرت به، ولكنها اختفت مع أقوالى، وتُركت لغليونى... حشوته... أشعلته ثم سحبت منه بعمق.. كانت رأسى تدور حول المكان مثل طائر يضرب بجناحيه...

عادت السيدة الصغيرة إلى الحجرة، وطلبت منى أن أصحبها إلى المبنى الرئيسى.. وبينما كنا نعبر الفناء المفتوح، سمعت همسات بأننى سوف يتم اعتقالى فى لاجوس العاصمة... لم يكن ذلك شيئا جديدًا لا أتوقعه... كنت بالفعل قد بدأت فى تجهيز نفسى كذلك بشكل تلقائى. لقد كان ذلك الوقت فقط هو اللحظة التى خطر لى فيها أننى لم أتناول أى وجبة من الطعام طوال اليوم كله...

صعدت الدرجات القذرة المعتمة للمبنى الرئيسى إلى الطابق الأول... تركت قبالة ضابط بوليس آخر يرتدى معطفًا من القطن... عرض على مقعد بعيد عن منضدة عمله.. جلست هناك بينما كان ثمة قدر لابأس به من ضباط البوليس الآخرين يجوبون المكان جيئة وذهابا... كانوا يهمسون بشكل تآمرى إلى رئيسهم الأعلى... وكان هو بدوره يهمس بأوامره إليهم... كنت أراقبهم بنظرة بها قدر من التسلى بما يحدث.. لم أعرف بالقطع مالذى كانوا يخططون له على وجه التحديد وإن كنت أشك فى أن تخطيطاتهم تلك يمكن أن تحمل شيئا ما مسليا أو لطيفا بالنسبة لى.

بعد ما قد بدا لى أنه انتظار طويل حتى السأم، أخبرنى ضابط البوليس بأنه كانت هناك اضطرابات أثارتها جماعة الأوجونى يوم الانتخابات، أخبرته أن هذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأمور هى مجرد أخبار بالنسبة لى، إذ إننى وقتها كنت فى لاجوس العاصمة على بعد ألف كيلو متر عن المكان، إذن لم أكن بأى حال من الأحوال بالقرب من منطقة الاوجونى فى ذلك اليوم موضع التساؤل. ولكن ذلك لم يكن بالقطع مبهراً أو مرضيا بالنسبة له.. أخبرنى بأننى صرت رهن الاعتقال فشكرته على هذه المعلومة!!... كان صمت طويل قد أعقب ذلك، بينما كنت أحاول أن أهضم هذا الموقف. نظرت حول الغرفة، كانت واسعة وكبيرة بدرجة تكفى لطاولة كتابة ضخمة وطاقم كامل من المقاعد ذات الوسائد المحشوة، إضافة إلى اثنين أو ثلاثة من دواليب الملفات.

كان الرجل الجالس إلى المكتب، كما لاحظت، شخصا نحيلاً وكانت له ملامح معقوفة وغير مريحة، ولذا لم يبد بالمرة أنه يمكن الاستفادة بأى شىء منه. وفى الوقت نفسه كانت له لحية شعثاء. حاولت أن أتحدث إليه من قبيل إزجاء الوقت:

- أعتقد أنكم سترسلوننى إلى لاجوس..

- من أخبرك؟

- طائر

- ماذا؟

- الريح...

- إننى لن أرسلك إلى لاجوس..

- كاذب!!

أردت أن أضربه على شفتيه الكاذبتين!!... وفى تلك اللحظة تناولت غليونى... أشعلت عوداً من الكبريت... ثم سحبت... رقص الدخان فى هواء الغرفة... عاليا عاليا باتجاه السقف...

قلت: إننى لم أتناول أى طعام طوال اليوم.

سحب الضابط ثمرة من جوز الكولا من فوق أحد الرفوف... وشطرها إلى نصفين، وعرض علىّ أحدهما... تمنّعت... عضّ على النصف الخاص به من الثمرة... بدأ يمضغ ويطحن مافى فمه... نفخت المزيد من الدخان فى الهواء... كانت معدتى تصخب وتهدر كالجحيم...

قلت: إننى أحتاج أن آكل شيئاً...

أجاب: إننا نجرى الترتيبات كى نحضر لك طعامك.

وقف... وتمشى رويداً خارج الغرفة... كان معطفه الهفهاف يتهادى خلفه فوق الأرضية القذرة.. وتُركت لأفكارى... هاأنا أرى نباتات الظلم تنتشر على الأرض مثل نمر يجوس خلسة فى البرارى باحثا عن فريسة...

أن نكون تحت رحمة المهرجين والسفلة فتلك هى المهانة بعينها... وأن تجد أجهزة سلطة الدولة تختزلك إلى مجرد ذرات من تراب، فذلك هو الإيلام الحقيقى...

كان مساعد مندوب البوليس قد وصل، وأشار إلىّ أن أتبعه... مررنا عبر الممر المعتم وصعدنا السلالم القذرة نحو الطابق الأرضى... كانت هناك عربة مجّهزةً فى الانتظار... كان على أن أكون أكثر تآلفاً معها... كانت عبارة عن عربة مسافرين طراز بيجو J5... وبينما صعدت إلى تلك العربة كان هناك رجل مهذب فى حُلّة أنيقة يأمرنى أن أطفئ غليونى الذى لم يكن مشتعلاً وقتها: سريعاً وضعته فى جيبى... كان رجل بوليس آخر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يرتدى قفطاناً وسروالاً من ملابس قبيلة اليوربا قد استحوذ على عيدان الكبريت التى فى جيبى... وقتها كانت معدتى تهدر وتزمجر...

كانت العربة تحمل عدداً من صفائح البترول البلاستيكية، إذ كان هناك نقص عام فى البترول فى البلاد كلها فى ذلك الوقت.. ولذا كانت العربة كلها تعبق برائحة البترول... أحسست وقتها بأننى قد تحولت إلى شبح أو روح شريرة... استجمعت نفسى فى شجاعة. إننى لم أسافر إلى لاجوس على الطريق البرى منذ عشرين عاماً أو يزيد... كان ثمانية من رجال البوليس المسلحين قد صعدوا ورائى إلى العربة...

فى المقعد الأمامى كان الرجل ذو الحلة الأنيقة. وكان هناك رجل آخر افترضت أنه رجل بوليس رفيع المستوى... فى دقائق قليلة كنا نعبر حاجزاً من الغاز المسيل للدموع بينما كنا نسلك طريقنا خارج ذلك المكان....

كان الرجل ذو الحلة الأنيقة قد جعلنى على قدر من الارتياح عندما قال:

- سيد سارو - ويوا، لقد عرفتك بسبب سمعتك وصيتك الذائع... لقد قرأت كثيرا من مقالاتك الصحفية... ولكن علاوة على ذلك، فإن زوجتى وزوجتك كانتا معاً سويا فى كلية إيماجيرو فى (بينين) خلال السبعينات؛ - فقلت متسائلا:

- حقا؟... (تساءلت)...

أليس هو عالم صغير بالفعل؟

و... ماهو اسمك؟

- لاتقلق على ذلك...

- إلى أين نحن ذاهبون؟

- لاتقلق... عندما ننزل فسوف تعرف...

- لماذا علينا أن نسير فى هذا الليل؟

هل أنا آمن؟

- لاتقلق... على الأقل أنت تعرف أنك فى أيدى البوليس... إذن فأنت فى أمان...

- .....

(تحدثت إلى نفسى)... أى راحة... أيدى البوليس توفر الأمان والحماية؟!... والبوليس النيجيرى؟!! أليس هؤلاء هم اللذين أطلقوا النار على الناس وقتلوهم عند نقاط العبور؟... أليست زنازين اعتقالهم هى التى تسبب الموت المطرد والمنتظم للمساجين؟...

كانت آلاف مؤلفة من الأفكار المقلقة وغير المريحة تعبر عقلى فى ذلك الوقت... كان الجميع فى هذه العربة قد ذهبوا فى نوم عميق إلا أنا؛ فكرت وقتها فى فترة شبابى وكيف كان ممكنا أن يتم وقتها إغوائى فى تلك الأيام الخوالى كى أقفز خارج العربة وأستولى على بندقية أحد الحراس النائمين وأطلق النار لأفسح طريقى إلى الأمان أو المغامرة أو حتى إلى الموت... ولكن عقلى ذهب إلى التفكير فى قضية شعب الأوجونى، ومدى الكدح والعناء الذى أجبروا على أن يحتملوه طوال قرن كامل... لقد كنت مصرّاً إصراراً صارماً على أن أكرّس عمرى من أجل تخفيف معاناتهم تلك... إنهم لم يكونوا معتادين على النشاط السياسى وعلى المخاطر التى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بورثها... لقد كانوا يسيرون نياماً فى طريقهم نحو الاندراس والانقراض والتلاشى... إنهم لايعرفون مافعله ويفعله بهم الاستعمار الداخلى... هل كان من الممكن أن يقفوا صامدين فى ذلك الصراع القاسى والشديد الذى يواجههم؟

كان النهار قد بدأ يبزغ... من جهة الشرق كانت أحزمة الضوء تنساب فى ومضات طازجة... كانت الأضواء الكهربائية للمنازل فى مدينة بينين تبدو للعيان فى ومضات سريعة.

كنت أقود مخيلتى إلى الماضى فى الجامعة.... تذكرت تلك الحياة التى كان من الممكن أن اتوق لأن اعيشها... حياة رجل أكاديمى... إننى لم أتخلَّ فقط عن مستقبلى الأكاديمى، بل عن أشياء أخرى كثيرة...

هاأنا أنظر الآن باتجاه خمس وعشرين سنة مضت... بدأت أشعر بأننى قد فشلت أيضا فى إنهاء عبودية شعب الأوجونى... إن حالتهم قد تحسنت بعقل هامشى محدود، ولكن المستقبل يبدو أجرد وكئيبا بالنسبة لهم، إلا إذا تم فعل شىء ما على وجه السرعة...

وصلنا إلى لاجوس حوالى العاشرة والنصف صباحاً وكنا قد قطعنا فى السفر ما يربو على اثنتى عشرة ساعة... كنا نسير عبر منطقة (الاجبون) سيئة السمعة باتجاه مكاتب التحقيقات الفيدرالية ومكتب المخابرات... ولسبب اعتبار ما قد يمكن استنباطه . وإن لم يكن هذا مطلوباً بحد ذاته . كنت قادراً على استدعاء الآنسة جوى نيونيث، وهى محامية شابة من الأوجوى... وصلت جوى سريعا بطبق من الأرز ودجاج وبيرة وماء مثلج... لقد جشمت نفسها عناء أن تحضر أفضل الأشياء... كم كان ذلك لطيفا منها... إنها ابنة أول المحامين من الأوجونى، الذى أصبح فيما بعد عضواً برلمانياً فى الجمهورية الثانية... لقد كانت فى طريقها إلى أن تؤسس لنفسها مستقبلاً ناجحا بوصفها محامية فى لاجوس... إن علىّ أن اعترف بأنه إذا ما كان لى الاختيار بأنه مابينها هى ومابين الوجبة التى قدمتها، فإننى كنت سأفضلها هى نفسها إذا كانت متاحة بالقدر نفسه!!.. لعل ذلك كان هو السبب فى اننى لم اكل كثيراً، قياساً إلى أننى بقيت طوال ثمان واربعين ساعة دون طعام..

إن قلقى حول الأوجونى قد أصبح مسألة إيمان واعتقاد بالنسبة لى .... لقد داخلنى هذا القلق منذ المرحلة الابتدائية... ثم نما وتغذى فى اثناء الدراسة الثانوية... ثم حدث أن تحقق مع الحرب الأهلية النيجيرية فى الفترة مابين ١٩٦٧ إلى ١٩٧٠ . وخلال ذلك الوقت كتبت سطوراً شعرية تقول:

ان لهيب شركة شل للبترول

هو لهيب الجحيم...

إننا نخبز تحت أفرانه

والفتات الذى نحصل عليه

هو الذى يحافظ على الربا، والفساد

لذلك التجاهل الملعون

ولشركة شل الملعونة....

إن شركة «شل» العالمية للبترول تحس بالإهانة إذا ماوقف رجل أسود ومجتمع أسود، يمتلكان الجراة لخوض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غمار التحدى فى مواجهتها، ويظهران للعالم أن تلك الشركة هى مصدر تهديد بيئى لنيجيريا وليس لأوربا أو امريكا...

إن الأمر جد مختلف، فقد صار معروفاً تماماً أن بثرة مافى انف شخص بعينه، اكثر إيلاماً لهذا المبتلى الموجوع من زلزال أرضى يحدث على بعد آلاف الأميال ويقتل آلاف البشر... فالأمر هنا يخصه هو...

إننى أميل إلى التفكير بهذه الطريقة عندما ابحث عن السبب الذى يجعل بيئة الأوجونى ذات اهمية اكبر عندى من تلك الأهمية التى لشركة شل والتى تحتجب خلف مكاتبها المزخرفة الأنيقة على ضفاف نهر «التايمس» فى إنجلترا... إننى لا أستطيع أن أسمح لتلك الشركة أن تعتد بنفسها بدون حد عندما تصير رفاهيتها تبصق الموت على أطفال الأوجونى ومواطنيهم...

إنها عقيدتى أن الأدب فى ظل موقف حساس وحرج، كما هو الحال فى نيجيريا، لايمكن فصله أو إبعاده، أو إحداث حالة طلاق بينه وبين السياسة

إن الأدب فى الحقيقة لابد من أن يخدم المجتمع بأن يصعّد نفسه باتجاه السياسة عن طريق التدخل والتداخل والتماهى والتمثل.... إن على الكُتاب الا يكونوا مجرد كتّاب للتسلية، يتحركون فى المساحات الضيقة المسموح بها، بل عليهم أن يقدموا نظرة نقدية إلى المجتمع.... إن خبرتى كانت دائماً تجد أن الحكومات الأفريقية تستطيع تجاهل الكُتاب وتأخذ فسحتها من حقيقة أن القليلين فقط هم الذين يستطيعون القراءة والكتابة.... لذلك، فعلى الكاتب أن يكون هو «الإنسان المتورط» L'homme engagé، اى أن يكون هو ذلك المثقف ذا المواقف والأفعال... إن عليه أن يأخذ دوره فى تنظيم صفوف الجماهير، وعليه أن يؤسس صلة مباشرة مع الناس، وأن يستعيد للأدب الأفريقى قوته بدلاً من أن يظل حبيس الخطابة اللسانية ورطانات اللغة... إننا نكتب بشكل أفضل من خلال تلك الأشياء التى نختبرها بصورة مباشرة، إننا نكتب أفضل من ذاك الذى نسمعه، وأفضل من ذاك الذى نتخيله....

لعل ذلك أن يكون هو السبب المحتمل لكون أفضل الكُتاب النيجيريين قد زجوا بأنفسهم بشكل فاعل فى السياسة... لعل وول سوينكا، ذلك الكاتب النيجيرى الحائز على جائزة نوبل للأدب أن يكون هو المثال الواضح لهذا... وكذلك نجد أن الكاتب الهادئ والساكن والحكيم تشينوا اتشيبى قد ارغم على أن يعمل فى إطار أحد الأحزاب السياسية من اجل أن يحصل على الدعم والمساندة لدعوته لكل النيجيريين للاهتداء إلى القيم المتحضرة.....

وفى حالة حرجة وحساسة مثل الحالة النيجيرية، سيكون من التفاهة والعبث أن نجلس بشكل سلبى مجرد، نراقب، ونرصد هؤلاء المرتزقة المأجورين لترويع الخصوم والقضاء عليهم، أو أولئك الذين يستخدمون أذرعة لإطالة يد السلطة، وهم يسوقون الأمة إلى الوراء وينزعون إنسانية البشر فيها.....

إن كثيرا من تلك الأفكار كانت تدور فى عقلى بينما كنت أنتظر فى زنزانة الاعتقال لدى البوليس النيجيرى....

كان إدوارد كوبانى أحد القادة المعينين من قبل الحكومة لدى الأوجونى، قد جاء ليراني مع زوجته، تلك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجميلة الرقيقة «روز»... نظرت إلى إدوارد عبر الزنزانة التى كنت محتجزاً بها ببعض الرضى... وعندما فتح فمه ليتكلم، كان ذلك ليذكرنى بأننى قلت ذات مرة فى أحد اجتماعات إحدى لجان التسيير بأن الثورة سوف يكون لها ضحايا لا محالة، كان الغرض والإيحاء من هذه الإشارة هو تذكيرى بأننى أحد هؤلاء الضحايا... اتصور أننى لم أمانع أو أعترض على ذلك.. ولكنه عندما بدأ يتحدث بشىء من النحيب والأسى عن عدم قدرته على إيصالى إلى بلدته الأصلية «بودو» بسبب المخاوف من الفورات أو الاضطرابات التى يمكن أن يقوم بها شباب تلك البلدة، أدركت وقتها أنه يحتاج إلى نقاش طويل معى حول هذه النقطة...

لقد كنت هناك غير قادر على أن أخطو أى خطوة خارج زنزانة اعتقالى، دون أن يكون ورائى حارس مسلح يتبعنى.... كنت غير واثق مما يمكن أن يجلبه لى اليوم التالى، ففى ظل مثل ذلك القانون الوحشى كان طيف الموت يحوم طوال الوقت حول عنقى...

كان علَّى إذن أن أشعر بالشفقة على رجل له حرية فعل أى شىء، إلا أن يواجه غضب شاب بسيط، كانوا يعتقدون أنه قد ارتهن مستقبله بالفعل وإلى الأبد.... لذلك فقد أطلت لسانى عليه كثيرا وإن لم يكن ذلك لطيفا أو مسليًا.... لم يكن من شىء لطيف أو باعث على التسلية فى هذا الاعتقال الذى كان علىّ فيه أن أطعم نفسى وأن اشترى دوائى الخاص، بل وأن أطعم حراسى... ثم علىّ أن أمل بعد كل هذا فيما هو أفضل!!!

كنت أتساءل دائما: كيف يمكن أن يكون سهلاً لأحد هؤلاء الحراس أن يخطو إلى داخل الغرفة التى أنا بها، وأن يطلق النار على رأسى فيكون ذلك هو كل شىء... لقد كان مؤكدا أنهم سينشرون مثل هذا الحادث على أننى كنت أحاول الهرب عندما تم إطلاق النار علىّ...

هاأنا أسحب عقلى إلى الوراء مرة أخرى لأفكر فى مجتمع الأوجونى، حيث لم يكن للسجون وجود عندهم... كان المجرمون أو الأشرار إما أن يُقتلوا... او يغرموا... او يُرسلوا إلى المنفى... أو كان يُطلب منهم أن يحلفوا قسماً... وبالتالى فعندما قدّم المستعمرون فكرة السجن باعتباره مكانا للإصلاح يمضى فيه الأشرار وقتاً معينا، كانت الفكرة برمتها غريبة وغير مألوفة بالنسبة لهم، ولذا لم تستقر بشكل جيد داخل البيئة النفسية للأوجونى... لقد كان السجن دائماً مكانًا يتم تجنبه... لقد كان اللصوص والقتلة موجودين معًا هناك... وإذا ما كنت هناك معهم فإنك لابد من أن تكون منبوذًا ومطروداً مثلهم.

منذ أن تم تشويه سمعتنا - نحن شعب الأوجونى - باعتبارنا شعباً لايستطيع أن يتمرد أو يحتج، لم يكن من أحد قد أوقف أمام ضميره... كانت حقيقة أن شخصاً بريئاً يمكن أن يودع فى السجن، غير واردة بالمرة فى تفكيرنا أو تصورنا...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السجن الحقيقى

إنه ليس السقف الراشح الذى ينز...
ولاهو تلك البعوضات التى تغنى...
وليس هو الكآبة والانقباض
حيث تتلوى الزنزانة...
إن السجن ليس هو صكة المفتاح
حين يغلق عليك حارس العنبر الباب...
إنه ليس الجرايات أو حصص الطعام التافهة
التى يعطونها لك
والتى لاتصلح لإنسان أو بهيمة....
ولاهو فراغ النهار
الذى يرتشق فى ظلام الليل...
إنه ليس ذاك....
إنه ليس ذاك....
إنه ليس ذاك.....
إنه تلك الاكاذيب التى تم صبها
فى أذاننا كقرع الطبول طوال جيل...
إنه العميل الأمنى الذى يجرى
فى سُعار مصحوب بنزوع إلى القتل
ينفذ أوامر كارثية فاجعة
يصدرها قساة القلوب
لقاء وجبة رديئة قذرة
كل يوم...
إن المبجلة المليكة
قد كتبت فى كتابها
عن تلك العقوبات
التى تعرف أنها دون وجه حق...
إن التداعى والعجز الأخلاقى
وكذا الحمق والنقص العقلى
تمنح كلها للدكتاتورية
شرعيتها الزائفة والمنحولة...
إن الجبن والخوف يتقنع بالطاعة
يكمن ويتربص ويندس
فى أرواحنا التى تم تسويدها....
إنه الخوف يرطب سراويلنا
حتى أننا لانجرؤ أن نغسلها من بولنا...
إنه ذاك....
إنه ذاك....
إنه ذاك.....
إنه ذاك ياأصدقائى..
الذى يحول عالمنا الحر
إلى سجن مفزع ورهيب...

●

اغنية السجن

بق الفراش، والبراغيث، والحشرات
عواء مخبول للظنون
هاهو الليل الحالك
يندس بفجاجة وقسوة
يحطم الكابوس الذى أحلم به
والآن.... هاأنذا يقظ تمامًا
تستعيدنى ذكريات هذا المكان الموحش
الذى يشاركنى فيه
نزلاء غير مألوفين....

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصائد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ ـ نار الرعاة:

أو قدوا النارَ
يا رعاةُ. سريرُ الليلِ ثلجُ
ووحشةٌ. لا مرايا
العشبِ تحمي نعاسنا
لا اليمامُ

ورقُ النومِ
لم يعد مثلما كانَ
وديعاً. هل القصائدُ
رملٌ؟ هل دمُ الوردِ

قشرةٌ؟

ام رخامُ؟

تلك نارُ الرعاةِ

ايَ نبيذٍ مزجَ العشبَ

بالاسى؟ ايَ ريحٍ

حملت خوفهم إليَّ؟ جسورُ

الروحِ تذوي كوردةٍ

تتلوى:

لا المصابيحُ،

لا الندى،

لا الكلامُ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ ـ هل اساء لك الشجر؟

انت اوغلتَ في الشررْ

ام توغّلتَ في الرمادْ؟

قلتَ للرعبِ:

لا تنرْ

عشبةٌ، واقمع المطرْ

والعصافير، والعبادْ

هل اساءَ لك الشجرْ؟

هل اساءت لكَ

البلادْ؟

٣ ـ المغنّى

اين المغنّى؟

ذا دمٌ نائحٌ في وترِ العودِ،

وايامنا:

حجارةٌ موحشهْ

تحترقْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اين مغنينا؟ نداءاتنا

داميةْ، والريحُ قد شرّدتْ

عشبَ الاغاني:

ليس من زهرةٍ،

لا ظلَّ، في الروحِ، لطيرِ الأفقْ

.....

.....

اين انتهينا يا غبارَ الطرقْ؟

حياة جاسم محمد

مغامرة

ما تزال تحيا لذة اكتشافاتها الأولى في مستقر هجرتها الجديد. قدمت إلى تونس في أواخر ديسمبر، ذروة الشتاء. شتاء تونس عنيف متقلب الأطوار. قليلاً ما يلاطف ويعتدل. كثيراً ما يشتد ويقسو. تعوى رياحه الباردة في الليالي الطويلة عواءً موحشاً، يختلط بعواء الكلاب السائبة الباحثة عن مأوىً في ليل مكفهر قاس. يخترق سمعها وروحها ذلك العواء، وهي في نومها القلق المتقطع في شقتها المرتفعة بالطابق الثامن. ينهمر المطر الغزير ساعات بل أياماً في بعض الأحيان. ما أسرع ما تتشكل في الشوارع برك وبحيرات من مختلف الحجوم والأشكال والألوان، يخوض فيها المارة دون اكتراث. تطفح وجوههم ببهجة الحياة. يسمونه الغيث النافع. على مشارف القرن الحادي والعشرين مازال الغيث النافع يتحكم في المقدرات الزراعية. تتناوب التقلبات الطقسية في سرعة يذهل المرء عن الاستعداد البدني والنفسي لمواجهتها. الزمن كفيل بكل شيء. تتعلم كيف تتحملها أولاً، ثم كيف تأنس إليها، وتستلطفها أخيراً. كذلك تألف تقلبات الطقس لدى التونسيين أنفسهم. يرى أحدهم اليوم شمساً مشرقة دافئة، وغداً سحابة داكنة منذرة. لا يمكن التكهن مسبقاً بهذا أو ذاك.

حلت بتونس في شتاء أبيض لن تبهت ألوانه في ذاكرتها مهما تقادم عليها العهد. بعد أيام قليلة من مجيئها ينهمر وابل من الرقائق الثلجية. يظل ينهمر قرابة يومين. تمنح الرقائق الشوارع، والمنطقة المعشوشبة حول عمارتها، وأسقف المنازل،

---

* دكتوراه من جامعة إنديانا. ـ الولايات المتحدة ـ أستاذ نقد الفن والترجمة من الإنكليزية إلى العربية في المعهد العالي للصحافة، الرباط.

المنشورات ـ سبزيف يتمرد (شعر).

وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي. ـ الدراما التجريبية في مصر (١٩٦٠ ـ ١٩٧٠) والتأثير الغربي عليها

التليفزيون والنقد المبني على القارئ (ترجمة). ـ نظريات السرد الحديثة (ترجمة). يظهر قريباً. ـ أكثر من عشرين بحثاً وترجمة منشورة في مجلات عربية مختلفة.

بياضاً دافئاً بهيجاً. تنبعث فى نفسها حياة جديدة. يوقد بياض الثلج حريقاً فى شرايينها. تكاد تتثلج بعد سنتين عجفاوين فى بوران. مدينة (ب) فى الولايات المتحدة. هناك رأت الثلج أول مرة. عشقته منذ رأته. عشقته فى كل أطواره. حين يلين ويلطف. حين يشتد ويعنف. تسير فى غابة الجامعة. تسير كاشفة رأسها لرقائق الثلج المنهمرة. يبتل شعرها وجهها وملابسها، هى سعيدة بذلك. تنبض دفئاً وحياة. هل تنسى كيف خدعها وأوقع بها ذات مرة؟ لم تكن قد اكتشفت بعد حيله ومخادعاته. يجعله البرد طبقة ملساء لا تكاد ترى على الأرض. تخطو خطواتها الأولى فى الساحة التى تحتضن نافورة الجامعة. تجد نفسها مستلقية على ظهرها. تنهض متثاقلة. تتحسس جسدها ورأسها. دوار خفيف. تتمالك نفسها، تواصل سيرها. لا ينتزع ذلك الحدث عشق الثلج من نفسها. تلال من ثلج فى مرج فسيح يطوق مجمعهم السكنى الجامعى. تخوض سعيدة فى تلال الثلج وهى تعود من الجامعة إلى شقتها. يرتدى صغيراها قفازات واقية، وأغطية رأس سميكة. فى المروج الفسيحة يصنعان، مع الأطفال الآخرين، رجل الثلج. يتقاذفون كرات الثلج. يحولون قطعة (كارتون) إلى زلاقة بدائية تنحدر بهم سريعاً من أعلى المرج إلى قاعه. يعودان إلى الشقة، تشتعل خدودهما بحمرة الحياة المتدفقة. عشقت الثلج حتى فى عاصفته الهوجاء ذات عام. يحيط مجمعهم السكنى بجدارٍ من الجليد الصلب القاسى. يمكثون ثلاثة أيام فى شقتهم. لا يغادرونها. يرتجفون برداً. يطعمون بقايا ما أعدوه لأيام اعتيادية لا لعاصفة هوجاء كهذه. عشقته فى عنفه ذاك. كيف تنسى ذلك فى يوم ما؟ قيل لها فى تونس إن العاصمة لم تشهد شتاء أبيض منذ ما يقارب الخمسين عاماً ويؤلف خيالها الجامح بين حاضرها وماضيها القريب.

بها توق إلى اكتشاف الموطن الجديد. ما أسرع ما تجد نفسها فى شارع بورقيبة، شريان العاصمة. يدعوه التونسيون شانزيليه تونس. الشانزيلزيه الآخر أوسع وأفخم. هى تجد فى هذا الشانزيليزيه حياة أدفأ وبهجة أقرب إلى نفسها. شانزيليزيه تونس شارع قصير متوسط الاتساع. تلتقى إحدى نهايتيه بشارع محمد الخامس الأحدث عهداً. عند تلك النهاية ينتصب تمثال بورقيبة فارساً. يذكرها ذلك التمثال، كلما رأته، بتمثال أحد الملوك فى عاصمة بوران. فى لحظات أصبح ذلك التمثال هشيماً متناثراً. كان ذلك يوم أولى الثورات فى مسلسل دموى. يقال، والعهدة على القائل، إنه جرى البحث عن تصميم ذلك التمثال فوجد فى إيطاليا. أعيد صبه. سينتصب حيث كان التمثال القديم تماماً. يغير ولايتغير. السؤال الحائر: لماذا كان ذاك؟ لماذا يكون هذا؟ قد يكون فى ذلك استطراد. لا يمكن للسرد أن يحد من تدفق الذكريات. عند النهاية الأخرى من الشارع باب (بُحَر). باب أثرى. وراءه السوق الشعبى الطويل المتشعب يؤدى إلى القصبة، المدينة القديمة. وما بين نهايتى الشارع المتقاربتين عالم كبير يمور بحياة لا تهدأ ولا تتوقف. وسط الشارع ممر واسع ترتفع على جانبيه أشجار باسقة تتعانق غصونها وفروعها فى الأعلى. تكون سقفاً من الخضرة يقى السائرين وهج الشمس ومطر الشتاء. كم يطيب لها السير فى ذلك الممر مساء قبل حلول الظلام. تنهل زقزقة آلاف العصافير على الشجر. تطيل الوقوف عند أحد أكشاك الصحف. تعاود ذلك حتى ألفها وألفته. تتصفح المجلات وتنتقى منها ما يلائم اهتماماتها. تعاود الوقوف عند تمثال ابن خلدون. تحاول النفوذ إلى فكر عالم الاجتماع الأول. يُستورد اليوم علم الاجتماع من الغرب. تكيف

مجتمعاتنا لتوافق النظريات المستوردة. هل الحضارة فعلاً دورات؟ ثمة أمل فى دورة مقبلة؟ الحاضر البائس لا ينبئ بذلك.

تفتنها المقاهى المتناثرة على رصيفى الشارع فى الهواء الطلق. جزء من الإرث الفرنسى المتبقى. يلقى ذلك ظله على الأسماء المفرنسة لبعض تلك المقاهى. مريديان أفريقيا. تونس انترناشيونال. كافيه دوبارى. لا تتوفر مقاهى الفضاء المفتوح فى عاصمة بوران. مرد ذلك إلى أسباب يطول شرحها وتعدادها. يمكن اختصارها فى أنها لا توافق واقع الحال هناك. نادراً ما صادفتها مقاهى الفضاء المفتوح فى الولايات المتحدة. القليل منها هناك محاولات لإحياء الإرث الأوربى القديم فى تلك القارة التى تغير نفسها كل عام، بل كل يوم. يمنحها الجلوس فى مقاهى الفضاء المفتوح لذة كبرى. نشوة الانطلاق من المحدود إلى اللا محدود. أمضت شطراً لايستهان به من حياتها فى بقعة صغيرة من الأرض لاتتجاوز، أحياناً، الأمتار القليلة. تكره الجدران وتهتم بالفضاء اللامحدود. هل هى رومانتيكية فى واقع لم يعد يعترف بالرومانتيكية؟ لا تدرى. لكنها تدرى أنها ستظل تكره الجدران وتخشاها خشيتها الموت أو أكثر. تهوى الجلوس فى مقاهى الفضاء المفتوح. تجد نفسها وسط الناس، قريبة منهم. يمنحها ذلك شعوراً بالغبطة والأمان. هى فى الوقت نفسه بعيدة عن الناس. ما أبعد المسافة بينها وبين الجالس إلى جوارها. يمنحها ذلك، أيضاً، شعوراً بالغبطة والأمان. ترغب فى القرب. حين تجلس فى المقاهى تتوازن الرغبة والخشية على نحوٍ مريح، يهدئها ويلبى احتياجاتها.

يفتنها مقهى تونس انترناشيونال على الرغم من أنه مغلق. لا يفتنها من المقهى جناحه الأكبر، حيث تتلاطم أمواج البشر داخلة خارجة. يكاد يلتصق الجالس بجاره. دخان اللفائف يهوم فوق رؤوس الجالسين. يمنح الدخان المقهى شتاءً مضبباً فى فصول السنة أجمعها. ترتفع هناك الأصوات لينة ضاحكة، محتدة ساخطة. لا يكاد الجالس يتبين كلام جليسه. يفتنها من المقهى جناحه الأصغر ذو الجدران الزجاجية والسقف الزجاجى. ليست الجدران الزجاجية بجدران. هى تطلق الجالس بينها إلى الفضاء المفتوح. يفتنها ذلك التناقض، أن تكون داخل الجدران وخارجها فى الحين نفسه. تتوق إلى الجلوس فى ذلك الجناح المزجج. قيل لها إن تونس إنترناشيونال ملتقى مثقفى تونس.لا تسعى إلى المثقفين. تقصد المكان نفسه. فى هذا الزمان الكدر كل عربى مثقف كل مثقف شاعر عظيم أو روائى كبير.

صباح يوم شتائى مشمس. هى فى إحدى جولاتها بشارع بورقيبة. تستبد بها رغبة جامحة فى الجلوس بالجناح المزجج. تتجه إلى المكان. تجد نفسها قرب المدخل. تتردد فى الدخول. تواصل جولتها. هى وحدها. خروجها وحيدة فى مثل هذه الجولات أمر مألوف فى حياتها. الجلوس فى المقاهى أمر مألوف أيضاً بعد زواجها. تستحضر الآن مندهشة أن جلوسها فى المقاهى كان دوماً صحبة زوجها أو أحد ابنيها على الأقل. اتسعت حياتها بعد زواجها. امتدت آفاقها. زادت تجاربها فى الحياة. لم تشهدها تلك الآفاق منفردة. فى أسفارها الكثيرة كانت صحبة زوجها دوماً. لم تخض قط، وحدها، غمار تجربة ما. خلعت العباءة بعد زواجها. تغير ملبسها. تغيرت شخصيتها. جالست الكثيرين والكثيرات صحبة زوجها. لم تخض قط، وحدها، غمار تجربة ما. تكتشف الآن أنها انتقلت من حماية والدها إلى حماية زوجها. تختلف الحمايتان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اختلاف الليل عن النهار. حماية والدها جبارة قاسية. لم تخض قط غمار تجربة ما، لا بمفردها ولا مع زميلة لها ولا حتى مع عائلتها. ماتزال تذكر تقريع والدها الغاضب. يصطحبها شقيقها الأكبر لمشاهدة فيلم. أول دار عرض افتتحت في مدينتها الصغيرة ببوران. افتتاح تلك الدار حدث فتن الكثيرين والكثيرات. حصاة صغيرة تلقى في ماء راكد يحذر والدها الغاضب شقيقها من معاودة ما حصل. لا يجرؤ شقيقها على المعاودة. في عطلة المدارس الصيفية تمضي ثلاثة شهور طويلة في البيت. لا تزور ولا تزار. لاجليس غير الكتاب. لا صلة بالعالم الخارجي غير رسائل من صديقات وزميلات. لا تحظى بهذه الصلة إلا حين تقصد عاصمة بوران من أجل الدراسة. وحدتها ووحشتها في ساحة المدرسة الفسيحة هناك. تخرج زميلاتها بعد ظهر الخميس للنزهة والتبضع. تظل هي وحدها في المدرسة. معها جليسها الدائم. كتابها. شرط والدها على المدرسة في ورقة كتبها ووقعها، ألا تسمح لها بالخروج إلا صحبة شقيقها أو والدها. عليها أن تعد الدقائق والساعات انتظاراً لعودة من خرج. يمضها ذلك التمايز المفروض عليها. لا تعرف سبباً معقولاً يبرز ذلك. يتأجج في نفسها سخط وتحد لا يجرؤان على التحول إلى فعل. كل من حولها، وكل ما حولها يفرض عليها طاعة عمياء لامتسائلة. تشهد السنون انتقالها إلى كلية بنات هي دون كليات أخرى.

تُخير بين كلية البنات والانقطاع عن الدراسة. تختار أهون الشرين وتنضم إلى كلية البنات. مع تقدمها في السن وزيادة سخطها يتسع عالمها الخارجي قليلاً قليلاً. تنتزع لنفسها بعض الحريات الصغيرة. يشجعها على ذلك شقيقها الوحيد. تبيح لنفسها أكثر ما يبيح لها. لايذهب بكم الظن بعيداً. الحريات التي تبيحها لنفسها حقوق طبيعية تتمتع بها زميلاتها منذ زمن طويل. لكنها من عالم آخر مختلف. تخلع النقاب الأسود الكثيف. يفرض عليها النقاب في بداية سنتها الرابعة عشرة. يحول ذلك النقاب عالم صباها المشرق البهيج إلى ظلمة حالكة مطبقة. لا تفلح سنوات طويلة تقضت، بعد خلعه، في تخفيف سوادٍ غلف دخيلتها وهي في تلك السن الفتية. ماتزال تلك الحقبة من الزمن تلقي ظلالها السود على الموجودات من حولها، وإن كانت لا تقوى على طمس معالمها المشرقة وألوانها البهيجة التي اكتشفتها بعد ليل طويل. تختزل الحريات الصغيرة التي تحظى بها في عاصمة بوران حين تعود إلى بلدتها في زيارة للأسرة. لاتجرؤ على دخول البلدة أو منزل الأسرة دون الغطاء الأسود الكثيف على وجهها. تكره تلك البلدة الصغيرة دونما مبرر غير كونها موطن شقائها. تختار بعد تخرجها أن تعمل في بلدة أصغر وأبعد. لا تريد العودة إلى موطن شقائها. تعرف الذهاب إلى دور السينما في عاصمة بوران. تنفتح أمامها آفاق رحبة من الفن الرفيع. أفلام ذاك الزمان تتعامل مع الأعماق الإنسانية. أفلام اليوم تتعامل مع الربح والخسارة. ترتاد المكتبات. تطلع على المثير وتختار القليل. بذلك تسمح ميزانية محدودة تخضع لإرادة الآخرين. تنفتح أمامها آفاق من الفكر الإنساني الخصب، تضفي سعادة على حياتها. سعادتها الأكبر في حرية التنقل والاختيار. تصحبها، في كل تلك الجولات، زميلة أو أكثر من زميلاتها. لا تدري أكان ذلك طلباً لبهجة الصحبة أم خوفاً من اقتحام العالم الخارجي منفردة دون حماية بعد أن خضعت للحماية دهراً طويلاً. تلطمها صورة من ماضيها القريب. تبتسم متوجعة تنشئ ولديها بطريقة مخالفة تماماً، أو على الأقل هذا ما تعتقده. حرية واسعة. احترام متبادل. مناقشة الند للند. القرارات بالتداول والاقتناع. المكاشفة بكل ما يقع. الاستماع إلى الآراء بكل اهتمام. الاستعانة بالمفيد منها. أحاديث

المائدة. الوان الأحاديث المطروقة. حب لامتناهٍ يجعل منهما كل شيء في حياتها. تظن أنها بذلك تنحو منحىً مخالفاً. تأتيها من الماضي القريب كلمات ابنها الأكبر. إنها تفرض عليه حماية مفرطة. تراها أخفقت؟ أم هي دورة الحياة الدائمة وقانونها الأبدي ألا يرضى الأبناء عن الآباء؟

يجرفها سيل ذكرياتها المتدفق إلى نهاية شارع بورقيبة ويعيدها قرب الجناح المزجج من المقهى. هي أكثر تصميماً على دخوله والجلوس فيه. تسير متمهلة حول الجناح. تطوف بجهاته الأربع. تطيل النظر إلى الجالسين والجالسات علها تعثر على فتاة تجلس هناك منفردة. تبحث عن مشجع يسهل عليها الدخول والجلوس منفردة. لفتت نظرها منذ جاءت المستقر الجديد جرأة الفتاة التونسية في المظهر والحركة والتعبير. أبهجهامنظر فتاة وقفت عند صباغ الأحذية. وضعت إحدى قدميها على القاعدة الحديدية ليصبغ حذاءها. لم يلفت ذلك نظر أحد من المارين أو المارات. فكرت فيما يثيره هذا المنظر لو أنه كان في بوران. تنبعث في ذاكرتها صورة من صور السنتين العجفاوين في بوران بعد عودتها الأخيرة إليها. غادر ابناها الوطن صغيرين وعادا صبيين. يصحب الوالدان الصبيين في جولات في الوطن. وطن الحضارات العريقة. لعل الحضارات العريقة تعيد إلى الصبيين الشعور بالانتماء بعد غربة طويلة.حضارات تستطيع الصمود أمام التفوق الأميركي ومطاولته. أنى لها أن تنسى. يتحلق الشباب حول سائحة يابانية وقفت عند تمثال أثري ليلتقط لها زميلها صورة. لتبحث عن تونسية تجلس في الجناح المزجج بمفردها. هي حتماً واجدة. يلازمها سوء الحظ. هنا فتاتان، وهناك زوج وزوجته وطفلاهما. هذه مجموعة من الفتيات، وتلك حلقة من الفتيان والفتيات. لا فتاة بمفردها لتستمد من وجودها قوة تعينها على دخول المكان والاقدام على تلك المغامرة. في بوران لا تجلس فتاة في مقهى بمفردها. تذهب الظنون مذاهب شتى. لابد أن الفتاة تبحث عمن يصطحبها هنا أو هناك. جلوس صديقتين في مقهى أمر ترفضه التقاليد في بوران. لابد أن تقصد الصديقتان جناحاً مخصصاً للعائلات. ينبغي أن تكون الفتاة صحبة زوج أو قريب لتستطيع الجلوس حيث يجلس الرجال.

لم يسبق لها أن جلست في مقهى بمفردها. في الولايات المتحدة. في كافيتيريا مكتبة الجامعة يجلس الطلاب والطالبات مع كوب قهوة أو وجبة طعام. يتخففون من عناء العمل المتواصل في المكتبة. كثيراً ما تهبط الكافيتيريا وحدها، حين يكون زوجها في مكان آخر. نادراً ما جالست طالباً أو طلاباً. حين فعلت ذلك اختارت جليسها من زملائها الأجانب. لا تجرؤ على مجالسة زميل عربي. حتى في كافيتيريا المكتبة، حيث يكثر الطلاب والطالبات في حمى الجامعة. تخشى الرجل العربي. لاتثق به. تتحاشاه. بينهما جدران عالية من الإرث الاجتماعي. لا يرى العربي فيمن تجالسه غيرالأنثى. جسد لا غير. لا فكر ولا شعور. كيف تأمن الجلوس مع رجل عربي والشيطان حاضر؟ تتجنب الجلوس منفردة مع طالب عربي. يتقدم بها العمر. تزداد سخطاً وتحدياً مع مرور الأيام. تريد اليوم أن تحقق مالم تحققه من قبل أن تجلس منفردة في الجناح المزجج. تريد أن تجالس، منفردة، رجلاً تعرفه. تفرض عليه احترامها زميلة وصديقة. ما بالها تتردد؟ ما بالها تبحث عن فتاةٍ منفردة في المكان، لتحتمي بوجودها؟ تلعن ذلك الجبن في نفسها. لكنها لا تقوى على الدخول. تعاود سيرها نحو النهاية الأخرى لشارع بورقيبة. تعبر الشارع إلى الرصيف المقابل. تمشي هناك، لئلا يظن أن بها مساً من جنون وهي ترى ذاهبة آيبة، مرة بعد أخرى.

تعد نفسها للمغامرة الجديدة. ذكريات المغامرة الكبرى فى حياتها. صممت، رغم كل الحدود والمعوقات، على أن تواصل تحديها حتى النفس الأخير من أجل قضية حياتها الكبرى. أن لا تتزوج إلا بعد حب ومعرفةٍ حرة واعية. تذهب إلى بلدة (م) الصغيرة النائية على كرهٍ والم. لا تعرف أن ذهابها ذاك سيكون بداية تلك المغامرة الكبرى. تحكى لها زميلة، فى مدرسة تلك البلدة، اخباراً عن زملائها فى الكلية زمن الدراسة. تسمع نتفاً من اخباره. شاعر فى ماضيه قصتا حبٍ غير موفقتين. تقرأ قصائده فى مجموعة شعرية لشعراء من بلدة فى اقصى جنوب بوران. تتأجج احلامها الرومانتيكية. يلح عليها هاجس غريب لا تقوى على رده. أن تكتب إليه. تطيع الهاجس. تبدأ مكاتبة رجل غريب. تتحدى كثيراً من التقاليد والاعراف. لا تكترث لما قد يظن بها من تكاتبه، وهو رجل من بوران المحافظة. لا تكترث لما قد ينجم عن المغامرة من عواقب وخيمة. تعلم علم اليقين ما يحدث إذا انكشف أمر هذه المغامرة لوالدها. تطيع الهاجس. تكتب إليه رسالة تنقد قصائده فى المجموعة، وتناقش بعض القضايا الأدبية خلال ذلك. تتعاقب الرسائل بينهما. لاتدرى لماذا تكتب. تعرف حقيقة واحدة، لابد أن تكتب. لتصارح نفسها بتحرك تصاحبه أوتار فى نفسها الفتية المتعطشة. يلفها أسىً متطلع. ترغب فى أن يعرف فيها امرأة من نوع آخر. إنسانة مكتملة. لا ينبض الجسد منها إلا حين يهتز القلب ويستثار الفكر. تتعاقب الرسائل بينهما. تتعثر العلاقة. ينقطع عن المكاتبة. تغضب يائسة مجروحة. يغادر بوران لمواصلة دراسته العليا. تنتقل بعد زمن إلى عاصمة بوران تعلمها الأيام كيف تتناسى. أول علاقة برجل، وكانت سيئة المآل. لاتقوى على أن تفرغ نفسها، كلياً، منه. يظل يستأثر بزاوية من نفسها. يأبى أن يتخلى عنها. تأبى هى أن تخليها منه. تمضى أيام وشهور وأعوام. حياة جديدة فى العاصمة. تنتزع حريات صغيرة أخرى من والدها. ماتزال تلف جسدها الشاب بالعباءة التقليدية. ذات يوم، وفى غفلةٍ من الزمان، تهبط عليها رسالة. رسالة منه، لا من غيره. رسالة قصيرة تصل ما انقطع. تضطرب الأشياء. تتخلخل موازين الأمور. يختل توازنها الذى خلقته بشق النفس. تدخل دوامة جديدة. مشاعر كثيرة تصارع بعضها. الغضب والألم والنشوة. تعتقد أنها لن ترد. يصارع عقلها قلبها. ينتصر قلبها بعد زمن يسير. إنه انتصار قل أن يحظى به قلبها أمام سلطان العقل الذى تمجده. ما أعنف صراع القلب والعقل فى حياتها. تعاود الكتابة. تتعاقب الرسائل بينهما. يلتقيان فى عاصمة بوران. بداية صيف لم يقس بعد قسوته المعروفة. تصمم على أن تلقاه فى كامل شموخها واستقلالها، دونما قيد يكبلها. لا تتردد فى أن تلعب اللعبة. تخرج من البيت مثقلة بعباءتها. تلقاه دونما عباءة. يراها على حقيقتها كما تراه على حقيقته. تهيب واضطراب. تلك مغامرة حياتها الكبرى. تنجح أم تفشل؟ الخوف من أن تنكشف مغامرتها لأسرتها، ولوالدها بالذات، أمر لا يخطر لها ببال. تذيب نشوة التطلع إلى اللقاء المخاوف. يلتقيان. يراها على حقيقتها. يكتشف تميزها واختلافها. يكتشف ذلك سريعاً. تتعاقب الرسائل بينهما، مبطنة ثم مصرحة كاشفة. تحمله عاصفة من عواصف بوران إلى العاصمة. تتعاقب اللقاءات بينهما. تخرج من البيت مثقلة بعباءتها. تلقاه حرة طليقة دونما قيد يكبلها. تلقاه فى أماكن عامة. ذلك ما تسمح به قيمها الخاصة. قيم تقدسها ولا تحيد عنها. كل لقاءٍ هو عصارة الأزمان وخلاصة الأمكنة. الشعر رفيقهما الحاضر أبداً. تضربها العاصفة البورانية. تترنح. تتماسك. شرخ فى العلاقة يرابه الحب سريعاً. تتعاقب اللقاءات بينهما. عاصفة أخرى عنيفة من عواصف بوران. تقتلعه من مكانه. أيام الرعب والألم. لقاؤهما فى ساحة العاصمة

الكبرى، فى حماية دبابات العهد الجديد. يلتقيان لقاءهما الدائم. يجمعهما طريق واحد، يكتشفان مجاهله فى رحلة الحياة. مغامرتها الكبرى.

ياخذها، وهى تستحضر ذكريات مغامرتها، هلع يشل أطرافها. لو انكشفت مغامرتها لوالدها! قد يكون القتل الحقيقى، لا المجازى، ما ينتظرها. لم ياخذها هلع وهى تنتظر لقاءً وتسترجع ذكريات لقاء. يثار صمتها القديم لنفسه. تكتسحها ثورة عارمة تجرف المخاوف وتهزأ بالعقبات. حياة جديدة غنية. يغنيها اكثر ولدان. تتشبث بالأسرة الصغيرة. يتسلط عليها هوس، تدعوه الآن هوس الأسرة. هى مع الأسرة فى كل لحظة من لحظاتها. لا تسعد بالخروج منفردة. يصحبها دوماً زوجها وولداها. تكاد تهجر صديقاتها وزميلاتها. لاتبقى منهن إلا قلة قليلة. تسعد وهى مع زوجها وطفليها. تفتقد تلك السعادة مع الآخرين. يسعد زوجها بهذا التعلق. حماية جديدة، ترتضيها وتحبها. تسعى إليها. تستحضر حقيقة تدهشها. لم يكن لها جواز سفر مستقل. هى ملحقة بجواز زوجها. قبل زمنٍ قصير ظفرت بجواز سفرها المستقل. يدهشها أن الأمر ضايق زوجها قليلاً. لا تريد أن تظلمه. هو يحترمها. تتمتع بحريات وحقوق لا تتوفر إلا لقلة من النساء فى بوران. تستطيع الظفر بما تريد بالمحاورة والمناقشة. يعترف دوماً بأنها تجيد الحوار والنقاش. اعتراف هو بين المديح والذم. لم تصارح نفسها بأنها ماتزال مسكونة بإرث الماضى. استكانة للحماية. خضوع للسيطرة. خوف من الاستقلالية ومواجهة المخاطر وتحدى المجهول. تندهش من إقدامها على تلك التجربة الكبرى. تجربة حبها وزواجها. ماتزال تتردد قبل الإقدام على أى أمر. ما تزال تحسب الف حساب قبل أن تخطو أية خطوة. ما تزال تتشبث برفقة تحميها من مخاطر تخشى أن تكون تترصدها. لم لا تصارح نفسها. لو شاءت لكانت اكثر استقلالاً. لو شاءت لكان فى مقدورها أن تدخل الجناح المزجج، وتجلس فيه، دونما حاجة إلى هذا الجهد الذى استهلك روحها قبل بدئها منذ ما يقرب من الساعة. لو شاءت لفعلت ذلك دونما حاجة إلى أن تخوض صراعاً عنيفاً مريراً كهذا الصراع الذى تعانيه.

تسير وتسير. تحملها قدماها، اكثر من مرة، إلى الجناح المزجج. إرث الماضى اقوى منها. لا تجرؤ على الدخول. تستسلم متعبة منهكة. تستوقف سيارة أجرة. تعود إلى شقتها. تأنس إلى حماية اخرى توفرها لها الشقة الخالية. حماية يوفرها الجو العائلى. الشقة مفتوحة الشبابيك والشرفات. تطل على دنيا واسعة. ترقب الدنيا من بعيد، محمية بالجو العائلى. تعد ما يتيسر من طعامٍ لغدائهما القريب. يوشك زوجها على العودة. يتحدثان وهما يتناولان وجبة الغداء. يتبادلان أخبار النهار، كما هو شأنهما دوماً. يحدثها عن كثير من العمل لا فائدة فيه، لكنه ينجزه مضطراً، وعن قليل من العمل يؤديه وهو يستشعر جدواه وضرورته. تحدثه عن جولتها فى شارع بورقيبة. عما اشترته من مجلات وكتب. عن تعبها من التجوال، وحاجتها إلى أن تستريح مع كوبٍ من الشاى أو القهوة. تحدثه عن الجناح المزجج الذى استهواها. تحدّثه عن رغبتها القوية فى الجلوس فى ذلك الجناح، طلباً للراحة واستئناساً بالمنظر الجميل. تضيف بعد تردد قليل (تخجل من مواجهته بجبنها وقصورها):

- لم أجد من تجلس هناك بمفردها. ترددت فى الدخول. لم أرغب فى أن أكون الوحيدة المنفردة فى مثل ذلك المكان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ينظر إليها مندهشاً. وبابتسامة تتردد بين الحيرة والاستنكار:

ـ اهذه انت حقاً؟ اين تحديك وتمردك؟ الا ترين الفتاة التونسية فى كل مكانٍ بمفردها؟ الا تلاحظين كيف تقتحم المجالات دون تردد؟ لسنا فى بوران.

تستمع إلى الموعظة الصغيرة بأسى. يؤلمها أن تسمع منه ما ينبغى ان تقوله هى لنفسها. يؤلمها ان يمنحها إذناً. هذا الإذن يجرح استقلالها. تحول الحديث إلى شؤون أخرى.

تتعجل حلول اليوم التالى. تنطلق إلى شارع بورقيبة. تترجل من السيارة أمام فندق تونس إنترناشيونال. تسير دونما تردد، ولكن بخطى كئيبة، صوب الجناح المزجج تختار ركناً تستشرف منه الشارع. تجلس بمفردها. تطلب كوباً من (الكافيه اوليه) وقطعة (كرواسانت). تجلس مع كتاب تصطحبه دوماً. لا تانس بجلستها تلك. تفقد المغامرة الصغيرة بهجتها. تحمل فى دخيلتها حماية زوجها. الإذن الذى جراها على الجلوس بمفردها فى المقهى. يؤلمها اكثر ان تعرف كم هى مسكونة بإرث الماضى الثقيل.

استدراك. لا تسرفوا فى القسوة عليها والاستخفاف بها. بين اليوم الذى وقعت فيه الأحداث واللحظة التى تسرد فيها تلك المغامرة، تغيرت هى كثيراً. غدت اجرأ واقدر على مواجهة المجهول وتجربة الجديد. ذهبت إلى موران بمفردها. ولا تجرؤ إلا قلة من النساء على الذهاب إلى موران وحيدات. عملت هناك عامين كاملين. طارت إلى الولايات المتحدة بمفردها مرات. ذهبت إلى أوروبا بمفردها. طارت مع ابنها الأصغر. أسلمته مرغمة كارهة إلى مدرسة داخلية فى بلدة صغيرة بولاية (ت) الشاسعة. اقامت اسبوعاً كاملاً فى (موتيل) قريب من مدرسة ابنها. موتيل على حاشية (الهايواى). قبل ان تنام، تأتيها أصوات عالية مجلجلة. سائقو الشاحنات يأكلون ويشربون ويسمرون. يذهلها البون الشاسع بين الماضى والحاضر. على الرغم من ذلك كله، ماتزال حتى اللحظة مسكونة ببعضٍ من إرث الماضى الثقيل. لا يكفى ما تبقى من حياتها لمحو ذلك الإرث.

الرباط ١٩٩٢

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الناصر حسن

قراءة تناصية فى ديوان «يسقط الصمت كمدية»

بادئ ذى بدء، ينبغى أن يكون لدينا اقتناع بأن العمل الفنى هو بنية لغوية خاصة، تعكس رؤية المبدع للعالم، إنه رسالة مفتوحة يلتقى فيها الذاتى بالموضوعى، والفيزيقى بالميتافيزيقى، تلتقى فيها عناصر غير نصية Extrà Textual بأخرى ضمن نصية Intrà Textual طبقًا لمصطلح لوتمان(١)

هذه الرسالة محملة على لغة ترتبط بالفن بقدر ارتباطها بلغة الاتصال الاجتماعى، وإذا كان ذلك صحيحًا فإنه يستوجب أن نفهم العمل الفنى وأن نمنحه معناه ضمن سياقاته وا[illegible] لوتمان أن ليس للعمل الإبد[illegible]ق لمن يحاول أن يتعامل معه بم[illegible]سياقاته غير النصية(٢).

ومن زاوية أخرى نلاحظ أن «فهمنا واستيعابنا للنص الذى نواجهه يتوقف فى كثير من الأحيان على قدرتنا على التعرف على النص الذى أزاحه أو الذى حل محله. ليس فقط لأن جدلية النص (الحال) والنص (المزاح) جزء لا يتجزأ من تكوين النص نفسه، ولكن أيضًا لأن هذه الفاعلية الجدلية تعود إلى ما قبل تخلّق أجنة النص الأولى»(٣) تاركة ترسباتها فى أعماق النص الأدبى سواء أوعى النص ذلك أم لا. وليس ذلك بعيدًا عما طرحه جاك ديريدا فيما أطلق عليه فكرة الترسيب Sedimenation حيث كتب يقول إن «النص دائمًا يحتوى على عصور عدة ولابد لأية قراءة أن تؤمن بهذه الحقيقة وتجعلها قاعدة انطلاق لها»(٤).

وأيًا ما كان الأمر فإن كثيرًا من النظريات وما احتوت عليه من مسلمات تؤكد «أن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدًا لإنتاج سابق فى حدود من الحرية، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أم لغيره»(٥).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبعيدًا عن الخوض فى التعريفات الكثيرة المتعارضة التى نشأت حول مصطلح التناص[٦] ، فإنه يمكننا أن ندرك النجاح النسبى الذى حققته الدراسات النقدية التى تعتمد التناص مدخلًا إجرائيًا جيدًا للتعامل مع انفتاحية النص على العـا تراثه الرحب؛ إذ يظل النص بناء ممكن التأويل فى ظل قراءات متعددة متباينة النظرة والاتجاه. كما أن التناص يسمح بإعادة إلقاء الضوء على بعض الأشكال غير المعتنى بها فى الممارسات الأدبية مثل الانتحال والباروديا (الأدب الساخر) والهجاء، كذلك بعض التقنيات التشكيلية والسينمائية مثل الكولاج والمونتاج[٧]. وباختصا تناص يعد مفتاحًا جيدًا لقراءة النص وفهمه و ادة تركيبه بغية الكشف عن كيفية إنتاج الخطاب الأدبى.

أيًا ما كان الأمر فإننا إذا أمعنا النظر فى ديوان (يسقط الصمت كمدية) للشاعر **عبد العظيم ناجى** فإن أول ما يلفت نظرنا أن التناص بمختلف آلياته ماثل أو لنقل حاضر حضورًا متنوعًا مما يجعله أحد العناصر المهيمنة على بنية الخطاب الشعرى.

ويعمل التناص فى هذه البنية عبر علاقات الحضور والغياب التى تتبادلها العناصر ضمن النصية والعناصر غير النصية من خلال ثلاثة مستويات عامة هى: تناص التآلف وتناص التخالف وتناص التضاد، وقد تأتى هذه الآليات مجتمعة فى نص واحد تتحرك من التناص التآلفى عبر تناص التخالف لتصل إلى مستوى التناص بالتضاد. وكل ذلك يتم عبر آليات فرعية مثل الاستدعاء بالدور أو بالاسم أو بالقول أو بالقناع. وقد يأتى التناص فى صورة مفردة أو فى محور من محاور القصيدة أو إطارًا عامًا حاضرًا ممتدًا من أول القصيدة إلى نهايتها بأشكال مختلفة.

وحسب مفهوم «التعالى النصى» طبقًا **لجيرار جينت**[٨] فإن نص **ناجى** يتضمن علاقات من التداخل تقرن النص بأنماط مختلفة من الخطاب ينتمى النص إليها فى كليتها. وفى هذا الإطار بوسعنا أن نلاحظ أنماطًا متنوعة من الخطاب مثل الخطاب التاريخى بعموميته والخطاب التراثى الخاص والعام والخطاب الأسطورى، كما يمكن أن نجد أصداء لنصوص من أجناس أدبية مختلفة، لكن جامع النص هنا يحتل المرتبة الفوقية حيث تتصارع الخطابات القديمة مع الخطاب الحديث. وفى ضوء هذا الفهم بوسعنا أن نقترب بعض الشىء من النص.

المداخلات النصية:

يعمل التناص عبر علاقات الحضور والغياب التى تتبادلها العناصر ضمن النصية والعناصر غير النصية فى قصائد **عبد العظيم ناجى** بشكل واضح. ففى قصيدة (على دائرة الصفر المطلق) نلاحظ فى المحور الأول المعنون: (الشمس من داخل الثقوب) أن الشاعر يوفق بين نوعين مختلفين من الخطاب، الأول: الخطاب الشعرى الماثل أمامنا، والآخر: هو الخطاب التاريخى بأبعاده الرمزية:

من معابد (أبيدوس) يخرج مفتشًا عن

المرحة التى تشجب الما،(٩).

فعبر الية الاستدعاء بالاسم (معابد أبيدوس) تتبدى أمامنا بنيتان تتحركان فى خط من التوازى: بنية النص

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحاضر والأخرى بنية مرجعية النص التاريخية. وبوسعنا أن نستشعر نوعًا من التماهي والتوحد بين الأنا/ الشاعر وبين هذا الخارج من معابد أبيدوس. فإذا عرفنا أن معابد (أبيدوس) هي معابد الإله (أوزوريس) إله الخصب والحياة، فإن استدعاء أبيدوس في النص يمنحنا معنى دخول الأنا/ الشاعر في حالة توحد أو تلبس بهذا الرمز. وإذا كانت القصيدة - على ما نتبين - هي ثورة على الصمت أو السكونية القاتلة التي تكتنف الواقع في رؤية الشاعر، فإن عودته مفتشًا عن الموجة التي تحطم سكونية الماء أو الحياة واستقرارها توازي عودة (أوزوريس) لإعادة الحركة للحياة من بعد الجدب، ويرجح - في نظرنا - كون القصيدة تجسيدًا لثورة الأنا على السكون والركود والصمت مؤشرات دلالية تغطي قدرًا كبيرًا من المساحة النصية:

- *للصمت رائحة الروث*[١٠].
- *أصداء اليدين مشدودة إلى مشاجب الإصغاء*[١١].
- *الشمس تمسك بحقها في التلثم*[١٢].
- *لماذا تظل سمكة السيف تضرب بقرنها سفانة البحر؟*[١٣].
- *لماذا يظل النيل رشيقًا كحيوان الباندا؟*[١٤].

إن هذه الخطوط الدلالية تفضي إلى إمكانية التأويل بأن للنص توجهًا ثوريًا ضديًا مع السكون والركود. كما أن بنية التساؤل عبر (لماذا) مضافًا إليها الفعل (تظل) مكررين تطرح نوعًا من الإحساس بالملل والسأم من سكونية الواقع، كما أن في التساؤل قدرًا من الرفض الظاهر والسخرية المريرة التي تمنحنا إياها صورة التشبيه عبر الكاف في وصف رشاقة النيل بحيوان الباندا غير الرشيق. ويمتد التناص عبر آلية الاستدعاء بأسماء المكان في محاولة لتأكيد وتعميق الرسالة:

من معابد (أبيدوس) إلى المدينة هابو

أصداء اليدين مشدودة إلى مشاجب الإصغاء[١٥]

ومن خلال (من) الابتدائية و (إلى) الانتهائية ينقلنا الشاعر عبر مسافات مكانية وزمانية في آن. وبالمثل إذا كانت معابد (أبيدوس) قد فجرت وعينا بأوزوريس، فإن مدينة (هابو) هي المدينة التي تحوي معابد رمسيس. وبقدر ما بين أوزوريس ورمسيس من مسافات تظل أصداء اليدين (على مستوى سلبي) مشدودة إلى مشاجب الإصغاء.

ونلاحظ هنا شيئًا من التوافق والانسجام بين المرجعية التاريخية وبين الأنا/ الشاعر في تواز يجعل شخصية البطل متماهية بين الأنا وأوزوريس ورمسيس في بنية تعكس جدلية الصراع المستمر بين الوعي القائم (السكونية) برمزياتها المتعددة وبين الوعي بالممكن وهو الثورية والتجاوز وما تطرحانه من أمل في قتل هذا الركود. ويمكننا أن نتمثل تناص التآلف في هذا التوازي القائم: حيث يستدعي (أوزوريس) ليعيد الخصب بعد الجدب ورمسيس الثالث ليعيد الانتصار بعد الهزائم والأنا/ الشاعر لا يملك إلا الثورة على السكونية والصمت في أمل لتعود الحركة والحياة. ولا يفوتنا أن نسجل عمل الشاعر المتمثل في المزج بين التاريخي والواقعي ليخلق هذه الصورة التناصية؛ فهو لا يقدم محاكاة حرفية للوقائع القديمة وإنما انتخب من الأحداث ما ارتآه دالاً ومتناسبًا مع خصوصية بنية القصيدة؛ لذلك لا يخدعنا مصطلح التآلف، إذ ليس معناه أبدًا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التطابق التام، فلابد من قدر انزياحي يجعل التجربة تنتقل من النموذج السياقي التاريخي إلى النموذج الاستبدالي الشعري.

وإذا كانت بنية التناص تتداخل مستوياتها أحيانًا لتنتقل من بنية تناص تآلفي إلى تناص التضاد عبر مرحلة وسطية تمثل التناص بالتخالف في شعر ناجي، فإن بوسعنا أن نتخذ من تحليل قصيدة (القيد) نموذجًا كليًا لهذه التداخلات التناصية المتراسلة عبر أطراف بنية نصية واحدة ومن خلال آليات استدعائية مختلفة:

لان العرار بنجد هو التاج

والهدهد النبوي نسوق الرواحل

نجد قميص من الابنوس

سيفه من الزعتر المر

سال الغبيط بنا كي نميل معًا

هذه صورة بالبروفيل للموت في الصحراء

تدخل في رقصة (الفالس)

أو في طلوس التشهد

شيخوخة الصحراء رغيف من الجص

وقته بغير ذراعين

ياهادي العير أين الطريق الى (رامتان)

وسجادة صحرت امعيها التراتيل؟[16]

يمكننا بمعاودة قراءة النص السابق أن نلاحظ ما يلي:

(١) حقل من المفردات التراثية والدينية:

العرار - نجد - الهدهد النبوي - الزعتر - جلوس التشهد - سجادة - تراتيل - الصحراء - الجص - رامتان.

(٢) يلاحظ أن آلية الاستدعاء المسيطرة هنا هي الاستدعاء القولي أو التخمين، فقراءة «لأن العرار بنجد هو التاج» تمنحنا على الفور العودة بالذاكرة إلى قول الشاعر:

تمتع من شميم عرار نجد

فما بعد العشية من عرار

وقراءتنا: «سال الغبيط بنا كي نميل معًا» يعود بنا على الفور إلى امرئ القيس في معلقته:

تقول، وقد سال الغبيط بنا معًا

عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل

كما أن (حادي العير) صيغة قولية متكررة في الشعر القديم بكثرة.

وتبدو بنية القصيدة من خلال آلية الاستدعاء بالقول، ومن خلال المفردات التراثية، بنية تناصية في مجال تآلفي - وإن في ظاهر الأمر. فالشاعر عبر بعض الصور يشكك في هذا التآلف حين يقول (هذه صورة بالبروفيل للموت في الصحراء)، وحين يقول (شيخوخة الصحراء رغيف من الجص، وقت بغير ذراعين).

وإذا كان السؤال «ياحادي العير أين الطريق إلى (رامتان)» يبدو أنه ينطوي على قدر من البراءة الظاهرية، فإن بنية التناص تتحرك من هذا التآلف إلى بنية مخالفة عبر تطوير السؤال السابق:

لا أين ياهادي العير بل كيف[17]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد أصبح (حادى العير) هذا الرمز متعدد التأويل موضع انتقاد وتحولت الدلالة من التساؤل عن المكان إلى التساؤل عن الكيفية. المكان المنوط بالسؤال الأول هو (رامتان) مثنى رامة وهو موضع بالبادية. ويبدو أن الطريق إلى رامتان هو الطريق إلى ذلك الماضى السحيق واللجوء إليه والاحتماء به على طريقة النعام.

كيف إذن تكتسب العير واجهتها هنا، كيف يكون العود إلى الوراء، كيف ندخل إلى رقصة (الفالس) البطيئة الهادئة، كيف ونحن ممتلئون بالرغبة فى التجاوز، أن نعود فنبدأ من جديد:

ياعمرارا بنجد وفى دنا سفن ونجاديف

كنا نقول: سيخترع الليل أشخاصه

فنعود الى رقصة (الفالس)[18].

وحين نعود إلى هذه الرقصة فى هذا الزمان، فإن كلا منا يتقوقع داخل ذاته ثم يلوذ بإلهه، ويحرص الشاعر على تجسيد اللحظة الحاضرة فيغرينا أن نقول بشىء من التجاوز أنه قدم لنا بلغة السينما ما يسمى (بالزوم إن/ Zoom In) حيث تقترب مصورة الشاعر من أنماط الشخصيات ليجسد طبيعتها إزاء الواقع. ولقد ظاهر من تثبيت الصورة دون اهتزاز وتشويش تكرار البنية النحوية: مبتدأ + خبر (جملة فعلية) (فعل وفاعل)+ مفعول:

فالبعض يحمل ضحكته.

ثم يحملها هابطًا يتسلقه ثم يقفز فى البحر.

والبعض يحملها هدوة أو لجأ لهذا الحصان.

الذى سوف يحرس تلك النواويس.

والبعض يحفر قبرًا لضحكته قائلا:

انها سوف تبعث.

يختبئ البعض فى سحنه الخمر.

او ربما يتسلل يفتح باب الحرملك.

هيئة الثمار التى اغتسلت فى رهيق البلاتين.

او هيئة زهر الأناناس يسقط من شجر الرغبة.

البعض فى كبريا، رصاصية اللون.

لا يتبوأ مقعده فى الفراغ الذى يتفكك[19].

ولنلاحظ معاودة الشاعر لاستخدام آلية التناص بالقول أو التضمين والتى يجيد الشاعر تحويرها، فالسطر الشعرى الأخير يتماس تناصيًا مع قول الرسول: من كذب على متعمدًا فليتبوأ مقعده من النار.

ودلالة الحديث أن المنافقين والكاذبين يتبوءون مقاعد أعدت لهم فى النار.

ودلالة البنية الشعرية أن أصحاب الكبرياء رصاصية اللون، أى المنافقين والكاذبين، لا يتبوءون مقاعد حتى فى الفراغ.

فالبنيتان متوازيتان فى الجزء الأول ثم يحدث نوع من الانزياح الشعرى عبر محور الاستبدال يجعل النصين متقاطعين عند هذه النقطة بحيث يختلف الشعرى عن التراثى.

وتمتد بنية التناص من الاستدعاء بالقول - كما رأينا - إلى آلية الاستدعاء بذكر العلم أو اللقب أو باسم المكان:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(سوق عكاظ) تبيع لنا مومياء (البسوس)،

وحين ننام نراها وقد خرجت من أظافرنا.

ناقة ذات رأس من الصرفان،

وجسم مضاء بجغرافيا الموت[٣٠].

وهنا يقوم السياق بدوره الفعال فى صياغة ملامح النص وفى تحديد علاقته بالعالم، إنه سياق يبلور أمامنا النص والمجتمع والتاريخ فى آن. والشاعر يضع (سوق عكاظ) و (البسوس) بين أقواس لأنه انتزعهما من سياقهما التاريخى ليضعهما فى سياقه الشعرى الخاص الذى يكسبهما دلالات جديدة. (إذ إن جدلية التاريخ تتمثل فى كونه ليس وصفًا لحقيقة زمنية من وجهة نظر معاصريها بل إنها تكتسب دلالتها من وجهة النظر المعاصرة النسبية لذلك فليست هناك صورة ثابتة).

إن صورة (سوق عكاظ) التى تعكس فى وعينا الحاضر رمزًا لثقافة تراثية بشكل أو بآخر تتحول من سياقها التاريخى إلى رمز شعرى هنا ينفتح على دلالات عصرية قد تكون مختلفة كل الاختلاف. وعلى الرغم من قناعتى الكاملة أن ليس من الشعر أبدًا إظهار بطاقات الهوية إلا أن إحساسًا عامًا أو هوية كلية لابد أن تصل إلينا بشكل أو بآخر، لذلك يبدو لى أن (سوق عكاظ) فى هذا السياق - حين النظر إليه نظرة كلية - رمز للعروبة فى معناها العام، رمز للتوجهات العربية الحاضرة والتى ربما لا يجنى من ورائها ثمرة سوى ناقة (البسوس)، وتغدو (البسوس) فى السياق نفسه رمزًا يحتوى شبح الحرب والموت، فهذه الناقة المشئومة التى كانت تملكها البسوس خالة جساس بن مرة والتى أشعلت الحرب بين ربيعة وبكر وجعلت جساسًا يقتل المهلهل بن ربيعة تجسد هنا دواعى الثكل والموت وعلى مستوى تناصى أعمق فهى تذكرنا بناقة صالح التى كانت نذير موت للقوم. لذلك فهى عند الشاعر ذات رأس من الصرفان (الموت) وجسم مضاء بجغرافيا الموت.

وإذا عدنا من السياق التاريخى إلى السياق الشعرى نلاحظ إسناد الفعل تبيع إلى (سوق عكاظ) إذن فسوق عكاظ/ العروبة تبيع لنا مومياء البسوس/ الموت ويتبدى لنا واضحًا ما حاول الشاعر أن يجسده عبر هذه الصورة. وعن طريق جمع الشاعر بين التاريخى والواقعى وعن طريق العودة للاستدعاء بالعلم يجسد الشاعر لا معقولية الواقع الغارق فى الحرب والدمار:

(كوبرنيك) يدخل حرب الخليج فتسقط

من يده الشمس[٣١].

إذا كان (كوبرنيك) يجسد فكرة التحول المطلق أو قلب الأمور رأسًا على عقب حين يعيد تصحيح الأوضاع عندما كانت كل التصورات الفيزيائية ترى أن الأرض مركز للكون فيأتى هو بفكرة الشمس المركزية وأن الأرض مجرد كوكب يدور حولها، إذا كان ذلك صحيحًا فإن هذا القانون الطبيعى الذى يعد أحد المقولات الأساسية فى حياتنا يتهاوى وذلك حين تسقط الشمس من بين يدى (كوبرنيك) وحين ندخل فى صراع لم يكن فى الحسبان أبدًا بأن يحارب العربى العربى فتفقد الأشياء تمايزها ومنطقها وتنتهى كل المقولات التى كان الإيمان بها نوعًا من البداهة فى أزمنة سابقة. وتبدو نبرة التشاؤم واليأس هى المنطق الوحيد المهيمن على الحياة فقد تحول الليل إلى صورة مضاعفة وها هو الصبح قد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أخذ فى الرحيل، ويعكس الشعرى ذلك عبر بنية التساؤل الحزين:

هل يصبح الليل ليلين؟

هل يجمع الصبح كل صناديقه وضرائحه المنزلية؟

هذا جدار البداهة. فلنتخذ تحته مقعدًا

فجميع المقاعد تحتلها مومياء (البسوس)[٢٢].

فقط مومياء (البسوس) تظل هى شبح الخراب والموت الذى يبسط نفوذه على المنطقة محتلًا كل مساحات الضوء وانبعاث الأمل.

وتتواصل امتدادات التناص عبر مساحة النص عن طريق الية الاستدعاء بالاسم (ليلى). وليلى فى هذه المرة هى الرمز المركب الذى راح يستوعب ابعادًا دلالية متنوعة عبر رصيده التراثى الطويل:

- *صوت (ليلى) وضوء ينشف كفيه فى ورق الفجر*[٢٣].
- *صوت (ليلى) زمن تنبت فيه زهرة الحوزان*[٢٤].
- *(ليلى) ذلك الوعد الذى أنجزه البحر فأعطى طاقم الماء مفاتيح البديهيات*[٢٥].
- *(ليلى) أول التاريخ كانت بلدًا ريفية يسكنها شهر (برمهات) وكانت شارعًا أندلسيًا وقصص معشوشبا فى هبة (النيل)*[٢٦].
- *و (ليلى) أخر الدهر كليشيه على إحدى المسلات*

وبئر لا تلين طلبه الغفران[٢٧].

وإذا كانت (ليلى) فى زمنها زمن خصب ونماء تنبت فيه الزهور الطيبة مثل الحوزان، وإذا كانت ليلى رمزًا للطراوة والطزاجة الريفية فى زمن إنضاج الثمار فى شهر برمهات الذى يحمل هذه الفكرة فى الوعى الجمعى الشعبى، وإذا كانت (ليلى) فى ذلك الزمان شارعًا أندلسيًا فى أول التاريخ، فإنها فى أخر التاريخ حضارة الكليشيه لم يتبق منها سوى صورة زخرفية لماضيها، فبعد أن كانت معيناً لا ينضب أصبحت بئرًا فارغة من كل معنى.

لا يفوتنا ما أجراه الشاعر من تحوير استبدالى: حيث قال ليلى فى أول التاريخ ثم قال ليلى فى نهاية الدهر، فقد استبدل كلمة الدهر بكلمة التاريخ حيث ترتبط كلمة الدهر فى الثقافة العربية بمعانى الفقد والثكل والموت، وفى ذلك مؤازرة لما طرحته بنية السياق على الصعيد الدلالى. واستكمالًا لصورة هذه الحضارة التى مضت أيامها المجيدة يجسد الشاعر أحاسيس الحزن والأسى بافتقاد عناصر القوة فى اللحظات التاريخية النادرة. وذلك عبر تقنية الاستدعاء بالاسم ثم الاستدعاء بالقول القرانى المشهور حيث يأتى ذكر معارك انتصاراتها متتابعًا «صفين - الزاب - أواريس» ولكن للاسف تأتى هذه المعارك فى صورة نقوش أو زخارف جدارية تتزين بها هذه الحضارة الغائبة فى واقعنا المعاصر:

هول نصون المرايا نقوش جدارية

فاتم من فرائن (صفين) فى علبة من

صهيل الخيول التى أهضمته قرطبا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نسخة من مفاخر معركة (الرابا)،

راس تدمرجه الريح.

.....

وتلك هى الشمس التى تحمل فستم (اواريس)[٢٨].

وإذا كان المجال التناصى هو بالضرورة مجال حوارى فإن كل حوار ينطوى على قدر من الصراع وربما ذلك لأن «النص ينجح أو يتحقق باستيعابه للنصوص الأخرى الواقعة فى مجاله التناصى وتدميرها فى الوقت نفسه، فالنص الشعرى ينتج فى حركة معقدة من تأكيد النصوص الأخرى ونفيها فى آن» [٢٩].

إذا عدنا إلى بنية التناص الحوارى فى نص **عبد العظيم ناجى** نلاحظ أن طرفى الحوار هما: الأنا الشاعر وحادى العير، والحوارية تبدأ بصيغة تناصية تآلفية وتنتهى بصيغة التناص بالتضاد، وكما رأينا سابقًا فإن هذه البنية التناصية تبدأ بمجرد سؤال عادى عن الموضع (رامتان). [ياحادى العير اين الطريق إلى (رامتان)] هذا السؤال يستحضر به الشاعر الماضى ماثلا حيًا أمامه، وذلك باستخدام أداة النداء (يا) التى تمنح الحادى صفة الحضور، ويبدو السؤال حتى الآن واقعًا فى إطار بنية تآلفية لا تلبث أن تتحول إلى نوع من التناص المخالف عن طريق تعديل فى أداة الاستفهام بالسؤال السابق نفسه (لا أين يا حادى العير بل كيف؟) وتبرز الأنا هنا مخالفة للنص القديم فى هذا الموقع عن طريق استبدال كيف بأين، ثم تتعمق هوة الخلاف الحوارى شيئًا فشيئًا، حتى يبدو فى المرة الأخيرة ضربًا من التضاد حيث لا يكون الاعتراض فى هذه المرة على المكان أو الكيف وإنما يطرح الرفض عبر (لماذا) فتتحول بنية التناص المتآلفة فى البداية إلى بنيتين مختلفتين بل متضادتين، لماذا المضى إلى (رامتان)، ويتصاعد الصراع المتوتر عبر بنية الحوارية لينتهى باعتراض الأنا طريق حادى العير:

انك متهم بولائك لليل يا هادى العير

والليل متهم بالولاء لهذا البعير الذى

يتمرغ فى نرجسيته

والبعير يذكرنا - وهو يحتر تاريخ أرجلنا

بخطانا القديمة[٣٠].

وإذا كان مفتتح القصيدة: (لأن العرار بنجد هو التاج) فإن بنية الحوارية بقدر ما بدأت تآلفية انتهت متضادة تضادًا صريحًا ومنافيًا لأوليتها. ومن خلال هذه الجدلية بين الإثبات والنفى تتحدد طبيعة المجال التناصى وتتضح حدوده من ناحية، وتتبلور معه حركة الافتراضات التى يتخلق عنها معنى النص والوعى به ومن ثم تتعدد تفسيراته من ناحية أخرى، حيث تتبدى لنا تأويلات عديدة لكل مفردة داخل سياقها فى الحوارية حيث تبدو (رامتان) (الطريق) (حادى العير)[٣١] لها أبعادها الدلالية واستراتيجياتها التأويلية التى ينطوى عليها النص والتى تتوقف كما رأينا على حيوية المجال الحوارى.

فماذا أراد النص أن يطرح فى ضوء معرفتنا بأن التناص بنية محكومة بالتطور التاريخى سواء أكان ذلك فى مواقف المتناصين من المبدعين أم فى مواقف الدارسين لهذا الإبداع؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذا كان القدماء وكذلك القدماء من المعاصرين على مختلف أجناسهم وأمكنتهم وازمنتهم يغلّبون الدعوة إلى اتباع السلف وسننه الفنية والفكرية، ويعدون الخروج على هذه السنية الفقهية ضربًا من الابتداع والضلال، وإذا كانت هذه «السنية الثقافية اتخذها بعض الباحثين من المستشرقين سندًا ليسموا الثقافة العربية بالسكونية والجمود وعدم التطور والثقافة الغربية بالحيوية وبغير ذلك من الأوصاف الإيجابية[٣٢]، فإن الإبداعات الحداثية . وهذا الديوان واحد منها- جاءت لترد الأمر إلى نصابه وتنظر إلى آثار القدماء في سياقها التاريخي والاجتماعي بوصفها حلقة في سلسلة من التطور ينبغي تجاوزها والبناء عليها بتدمير غير الصالح منها، وغير القابل للتطور استشرافًا لمستقبل أفضل وأملًا في غد نتخلص فيه من كل أنواع القيود.

ثمة ملاحظة أخيرة يجدر تأملها، إذا تصورنا مع **هارولد بلوم** أن «علاقة النص بالنصوص الأخرى ذات طبيعة أوديبية وأن هناك في عمق الأعماق من علاقته بهذه النصوص جميعًا علاقة أوديبية أساسية بنص رئيسي هو بمثابة الأب بالنسبة له»[٣٣]. فهل ثمة نص رئيسي يقبع خلف نصوص **عبد العظيم ناجي**؟

إن الإجابة على مثل هذا التساؤل ليست بالعمل السهل. لكننا نستطيع على الأقل أن نرد نصوص ناجي إلى ثلاثة أنواع من النصوص تصدر عنها كتاباته على الترتيب:

الأول: الخطاب الديني: متمثلًا في مفردات وتراكيب متنوعة مثل: عزرائيل - جبريل - تكبيرة الإحرام - العذراء - الحجر الأسود - التي أحصنت فرجها - بل نحن متجهون إلى لجة من قوارير - جعلت أحصف - صنع على عيني - أصحاب الأيكة - تنفس العطر، ثم امرأة الرب - يعمد شسع نعله - لك المجد - وفي الأرض المسرات صوت الرب - معمد - قربان - الثالوث - الصليب النواقيس، أبراج الكنائس - التراتيل، صلاة الشكر - الغفران - السعف الملون - العذراء - قديسة.

الثاني: الخطاب التاريخي، متمثلًا في مفردات وتراكيب مثل: أبيدوس - هابو - حصن بابليون - صفين - الزاب - أواريس.

الثالث: الخطاب التراثي العام، متمثلًا في ذكر أعلام هذا التراث العالمي الضخم: ميدوزا - زرادشت - جارسيا لوركا - كوبرنيك - ديلاكروا - كونفشيوس - بودلير - أوديب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المراجع

(١) د. أحمد المديني، في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشئون الثقافية العامة «آفاق عربية» بغداد ط ٢ ١٩٨٩ ص ١٠٨.

(٢) السابق ص ١٠٨.

- Jury Lotman, The structure of the Artistic Text, Trans, Ronald vroon (Ann Arbor, michigan slavic contribution 1977. pp.3 1.

(٣) صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي - مقال بمجلة البلاغة المقارنة ألف، العدد الرابع ربيع ١٩٨٤ ص ١١.

(٤) - Jacques Derrida, of Grammatology, Trans Gayatri spi-

(١) د. أحمد المديني، في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشئون الثقافية العامة «آفاق عربية» بغداد ط ٢ ١٩٨٩ ص ١٠٨.

(٢) السابق ص ١٠٨.

- Jury Lotman, The structure of the Artistic Text, Trans, Ronald vroon (Ann Arbor, michigan slavic contribution 1977. pp.3.1.

(٣) صبرى حافظ التناص وإشارات العمل الأدبى . مقال بمجلة البلاغة المقارنة الف، العدد الرابع ربيع ١٩٨٤. ص ١١.

(٤) - Jacques Derrida, of Grammatology, Trans Gayatri spivak, Balltimore, Johns Hopkinns, univ press 1976.

(٥) د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعرى «استراتيجية التناص» دار التنوير للطباعة والنشر بيروت ط ١ ١٩٨٥. ص ١٢٤، ١٢٥.

(٦) د. أحمد المديني، في أصول الخطاب النقدى الجديد، ص ١٠٢ وما بعدها.

(٧) السابق، ص ١٠٩.

(٨) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط ٢ ١٩٨٥. ص ٩.

(٩) ديوان «يسقط الصمت كمدية» للشاعر عبد العظيم ناجى، كتاب الأربعائيون الإسكندرية، الطبعة الأولى ١٩٩٢، ص ٥.

(١٠) الديوان، ص ٥.

(١١) الديوان، ص ٦.

(١٢) الديوان، ص ٦.

(١٣) الديوان، ص ٦.

(١٤) الديوان، ص ٧.

(١٥) الديوان، ص ٦.

(١٦) الديوان، ص ٤١.

(١٧) الديوان، ص ٤٢.

(١٨) الديوان، ص ٤٢.

(٢٠) الديوان، ص ٤٤، ٤٥.

(٢١) الديوان، ص ٤٦.

(٢٢) الديوان، ص ٤٦.

(٢٣) الديوان، ص ٤٧.

(٢٤) الديوان، ص ٤٨.

(٢٥) الديوان، ص ٤٨.

(٢٦) الديوان، ص ٤٩.

(٢٧) الديوان، ص ٤٩.

(٢٨) الديوان، ص ٥٢.

٢٩) صبرى حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبى، مقال بمجلة البلاغة المقارنة ألف، ص ٢٥.

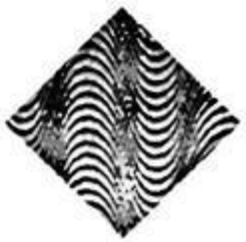
(٣٠) الديوان، ص ٥.

(٣١) الديوان، ص ٥٢، ٥٣.

(٣٢) د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص) ص ١٢٤.

(٣٣) صبرى حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبى، ص ٢٦.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ثلاث قصص

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ - لقاءٌ عابر:

عندما جَلَسَ

انحرفت عينه نحوها

فراها تحدق فيه

تُرى هِيَ؟

هل كبرت هكذا؟

عَصَرَ الذكرياتِ كثوبٍ

فسالت بقايا السنين

تقدَّمَ

فاتسعت كالنهار ابتسامتها

قال: ريم؟

فقالت: ثلاثون عاما وأنت كما أنتَ

قال: تغيرتِ

رفرف فى روحها طائران حزينانِ

حاول أن يتراجعَ

قال: ولكنك الآن أجملُ

جاءت فتاةُ المكانِ

وحيتّهُما

. برتقالٌ

. وشايٌ بدون حليب

وسارا إلى غابةٍ فى الصبا

قفزا بين أغصانها

وأعادا إلى ماء غدرانها صوته

وروائحه

وسجاياه

لم يشعرا بخطى الوقتِ

راقهما أن يطيرا قليلا

وأن يضحكا

دون أن يفتحا للعتابِ

أو الوعدِ بابا

وحين مضت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومضى

ظل طيفٌ غريبٌ يطارد أفكارها

ظل طيفٌ غريبٌ يطارد أفكاره

٢ . رجل فى المطر

كان الوقتُ مساءً

وانعطف الباصُ إلى ناحيةِ الشاطئ

كان المطرُ الشتويُّ عنيفا

والشجر المتناثر يشبه . تحت الضوء . نساءً

يخرجن من الحُمام عرايا الأعضاءِ

ونشوانات الروحِ

الميدان الخالى

كان جميلا

يلمع كالفضةِ فى العين

ولم يك فيه سوى رجل منطفئ

يرفع ياقةَ معطفه

ويغيب على دَرَجٍ حجرىٍّ

فكّرتُ لماذا يشعل سيجارته تحت الماءِ

ويكسو وحدته

برفيف الصمتِ

شعرتُ ببعض الحسدِ العابرِ ثم دسستُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يدى فى جيبى

وتناولتُ لفافة تبغٍ كى أشعلها.

٣- تقاطعات :

لم تكن تعرف بالتحديد

ماذا شدها فى هذه الألوانِ والأنغامِ

قالت: لوحةٌ مدهشةٌ

لكنه قال: أنا أكره أن تختصرالفرشاة معنى

الكون فى خطين

قالت: إنه يبتكر الكونَ

فلم يفهمْ

... ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحست عندما قبلها فى مدخل الفندق

أن الحبَّ شئٌ صار مكرورا

ـ متى؟

قالت: غدا

فى الغدِ لم تأتِ

ولم يحمل له الهاتف إلا جرس الصمت

... ...

مساءً

مرَّ بالفندق

لم يسأل إذا كانت هنا أم لا

ولم يشعر بأدنى رغبة فى اللوم

لم يترك سوى تلك القصاصه:

هذه الفرشاة

قد مزقت الكونَ

ولم تبتكر الكون.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جمال زكى مقار

أكل المرار

رأيتنى داخلا خارجا فى أن، يرف فوق مفرقى طائر من نور فرحان ومصنوع من مخمل الجنون وبقايا الحكمة اللذين سكنانى منذ أيام المفارقات الحادة، اندهشت أنا المصنوع من أشياء كثيرة، ولكن فيم الدهشة، فأنا لم أدرك أبدا ماهية اللحظة إلا فى اللحظة التى تليها، أى مهرج عجوز أنا، بعد أن رأيت دمى المسفوح ينساب على بلاط البهو، همست وأنا أتلمس الخنجر المدسوس بين ضلوعى، إذن قد قُتلت، بعدها التف من حولى جمع غفير أثار لغطا، تصايحوا:

- يامعلم.

لم أعبأ بأحد وتواصلت مع النغم الداخلى العابث، أنشبت مخلبى فى عمود من أعمدة البهو الفسيح، كان الألم الذى يعتصرنى يتلوى داخلى ويعزف لحنه القاتل، رأيت خط الدم يتبع خطواتى المتهالكة ويرسم ظلى على الحجارة البيضاء الشفيفة، عند الدرج المفضى إلى هيكله وقدس اقداسه انكفأت وفمى يغوص فى نسيج كثيف، سمعت هاتفا يدعونى:

- تعال ياحبيبى وولدى.

من تداخل الأصوات حولى أدركت أنها اللحظة الأخيرة، أخذت أصعد السلم اللانهائى الذى بدا أمامى ممتدا إلى حيث لا ينتهى البصر، وحين انتهيت عند أخر الدرجات شهقت من عمق الهاوية، رأيت كم كانت الأشياء ضئيلة وتافهة همست لنفسى:

- لقد كانوا على حق إذن.

وسمعت صوتا لم أعرف مصدره:

- أحمق.

بعدها جاءت حمامات حزينة هدلت واحدة فسجعت الأخريات، وحين لفها ضوء القمر رأيتها تطير بعيدا، تحترق وهى تخترق أكداس الظلمة المتراكمة منذ الأزل، ثم جاء نورسان أبيضان يضربان إلى رماد، صرخا صرخات حادة، أخذ كل واحد منهما ساعدا بمنقاره. تركت أمرى لهما وهما يسبحان بى حتى انتهينا أمام سديم معتم، تركانى، لم يكن بى ألم أو فرح ولا غضب ولا حزن ولا شىء غير يقين الانعتاق وخدر ألم بأوصالى.

أمام مصراعين من النحاس، طول الواحد منهما مائة ذراع وعرضه خمسون بهما مسامير غليظة، مكتوب بحروف من نار عليهما (بوابة الزمن المستباح)، وقفت أتأمل الكلمات قبل أن ينفتحا وهما يصران صريرا رهيبا، تطاير الصمت من هول أصدائه، كنت أمام المستحيل والمسرح يضاء تدريجيا حتى انجابت الظلمة، رأيت أعدادا غفيرة يشوبها الحزن ويكسوها الصدأ الذى تعلقت به قطرات من ندى صباح قديم، وقفت أرقبها وهى تنفض عن ريشها الماء، ومن بعيد جاء آخرون يجرجرون خطواتهم وعلى وجوههم مسحة يأس عميق وبأيديهم مقشات من سبط البلح، وفى إيقاع متباطئ وحركات محسوبة كانوا يكنسون الأبهاء الباردة المرصوفة بحجر من يشب وعقيق.

عندما اقتربوا منى لفتنى برودة وأمسكت بى قشعريرة انقلبت إلى رجفة هزتنى، رميت السلام عليهم فلم يجب أحد، نظروا إلى واجمين بعيون منومة مأمورة، ما لم أتوقعه تلك الهمهمة التى سرت بينهم، تهامسوا فارتدت إلى كلمات مدغومة، تبينت منها واحدة:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- العروس.

تلفت حولى يمينا ويسارا، ومن بعيد سمعت هزجا ودق دفوف وصليل صنوج ورأيت جموعا تهرول خلف ناقة عليها هودج مصنوع من نسيج موشى بخيوط من ذهب، ومن حول الناقة كوكبة من عماليق أشداء بأجساد قدت من حجارة خضراء، أمسكوا فى سواعدهم التى تشبه جذوع السنديان أسواطاً لها ألسنة ثلاثة، هشوا بها الجمع المتحلق.

أناخوا الناقة، وحل صمت ليس كمثله صمت، حين انشق الحجاب عنها، غمر المكان ضوء أغشى العيون حتى غطى الوقوف وجوههم بظهور الأكف وهم يتراجعون، وكلما تقدمت تقهقروا، كانت فى أبهى حلة وبلا حلة، مرشوشة بالنور، ومعقود فوق رأسها إكليل من الألماس، نظرتها ساخرة جائرة، تشملها ضحكات مخفية، ترددت أصداؤها فى الأنحاء فارتعدت أوتار قلبى، وهمست:

- أمقدر لى أن أكون الوحيد الذى يرى ما يرى؟

لكننى ما تبينت مشهدها إلا عندما صارت بجانبى غير آبهة بى، كانت عارية غير من زبرجدة تنام فى دوامة سرتها، غدائرها الحالكة جداول ترف فوقها طيور بيضاء ظمأنة، جبينها محروس بحية الحكمة، وأنفها طاغوت الكبرياء، وفمها عذب كالعذاب الذى اشتعلت به عروقى، وعيناها بحيرتان داكنتان غامضتان، سقطت على ركبتى عند قدميها صارخا:

- ارفعى هذا السحر عنى.

أشاحت بوجهها، فرفعت رأسى إلى مثلث عورتها المزدان بأشواك وكريات ملتفة، داخلتنى فرحة مباغتة ونشوة شهوانية أججت النار فى دمائى الباردة، قلت لنفسى:

- ها أنا أملك اللحظات التى لا يملكها أحد غيرى، لحظات التحول بين الطبائع المختلفة وكأن اللحظة أبد.

رنت إلى بعينين وسيعتين بهما فرحة طفلة جذلة، قالت:

- أنت غريب عجيب، لك سحنة أرضية وشعر أشعث أغبر وأنف وقح وعينا فاجر سوقى وفم مزموم على ضيق محتبس فى صدرك، خير لك أن تعود من حيث أتيت.

تجاوزتنى، وبعد خطوتين كانت تعدو بقدميها الشمعيتين الحافيتين نحو قوس قزح حتى صارت عند انتصافه ملفوفة بأطيافه شاخصة نحو الجذوة المضطرمة كأنها ستظل تعدو إلى الأبد.

كان البهو مزدانا باثنى عشر قمرا تتوسطها شمس، وجذوة النار تفح سعيرا محموما، ترتفع منها ألسنة لهب أخضر، كان أبى واقفا، عند موطئ وقدميه رقدت أربع حيات تشع نورا وثنيا، لف المكان حضوره وتضوعت فى الأركان رائحة بخور المعابد، لكنه كان يذوب فى ضيائه وهو يرفع عقيرته بالغناء، أشار بإصبعه فخر الجمع ساجدا وانبعثت من مكان خفى موسيقى خفية، تمدد بجسده الخرافى واتحد بنفسه ورمى رأسه للخلف، ثم اعتدل وأخذ يقذف من حوله بحصيات مستديرة وهو يجلجل بالضحك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نهض من جلسته، رأيت وجهه مربدا تأخذه غضبة عاتية والأشياء تفر من أمامه، اندفع يهرول ويركل الأشياء بقدمه المفرطحة المشعرة وهو يدك الهياكل، وسمعت صوتا كالهزيم تشققت من خلخلته الجدران، تداعت وهوت فارتفعت سحابة من غبار كثيف عندما انقشعت خرجت من تحت الأنقاض والأحجار المتناثرة عقارب سوداء، لوت حمتها منذرة فتاكة وسرعان ما انقلب الأمر الى مقتلة عظيمة ولدغت كل واحدة قرينتها، حتى لم يبق منها واحدة على قيد الحياة، بينما هو واقف يداعب لحيته المصفرة المسترسلة فى هدوء والريح تعبث بعباءته الفضفاضة.

كنت أعدو تاركا خلفى الخراب الذى ألم بالمكان، توقفت عندما بلغ بى التعب مبلغه أتأمل الأمر وجسدى كله يرتعد، رأيت جثث العقارب تنتفض وتخرج من حال إلى حال حتى صارت جمعا كالحجيج، من خلفها جلادون يطرقعون بالسياط وهم يسوقون الجمع أمامهم بالوعيد، فترنم الموتى مرتلين.

لما اقترب الجمع منى رأيت الوجوه باردة صفراء تصطبغ بالموت والعيون ماتت فى محاجرها دمعات قديمة وحزن أبدى صار لحنا يترقرق فى الأنحاء، صرخت بهم:

- سلاما.

همسة واحدة جاءت من عجوز متخفية نابتة اللحية، لها وجه متغضن:

- سلاما أيها المجنون، انفد بجلدك من هنا.

- أنت التى كنت تفسدين علينا أيامنا، أنت التى اخترقت الزمن وجعلت من نصفه عذابا ونصفه ألما.

وفى طرفة عين، تطايرت أشلاؤها، رأيت الجلادين يجمعونها شلوا شلوا ويلقون بها إلى النار، فانفسحت للريح ما بين ساقى.

كنت أعبر حقولا من ضوء أخضر، وأسفل سروة عجوز هالكة، جلس شيخ جليل فى عباءة خضراء، قال:

- يا ولد.

قلت :

- سيدى.

قال:

- أنت رمز للجنون والضحك.

بعدها صرت الى حال يشبه حال المجانين والزمن يتسرب من بين أصابعى فينفسح المكان وأنا أضحك بلا توقف ساخرا مرة، وأضحك باكيا أخرى، حتى انحلت أمامى اللحظات، سقطت على الأرض أقضم الكلأ النابت من حولى، فتسرب إلى خدر ونعاس حلو، فنمت.

رأيتنى فيما يرى النائم سابحا فى فضاء لانهائى، وقلبى كان نشوانا، وروحى كانت تتناغم مع الصمت الذى لف الوجود، أصعدت تنهيدة ارتياح عميق، ومن فرط السعادة فرت منى دمعة مسحتها بظهر كفى، وفى ضوء شمس بهية حانية كانت الشجرة محروسة بأربعة سيوف من نار وهاجة، نظرت فى حسرة إلى ثمارها المتدلية الناضجة التى لاح عصيرها حلوا ممزوجا بالعسل والسكر.

لما انتهى بى المطاف، جلست على حافة جدول، سمعت ضحكات غنجة فالتفت رأيت حوراء تخرج من الماء وتمد لى يدها، هامسة:

- تعال.

كيف لا أمضى معها، حين صارت قبالتى قبلت أطراف أميرتى، فطبعتْ قبلة عجلى على خدى، كان وجهها متضرجا بحمرة الشفق، قالت لى أنت حلم جنية عجوز، وجلسنا ساعة، يوما، سنة، ربما لحظة واحدة، تدحرجنا على الكلأ، وعندما هممت بها وهمت بى، انتفضت وقالت لى:

- أبى.

كانت تطير على الماء مثل الطيور، واختفت من أمام ناظرى.

أيقظنى السيل المنهمر، كانت الأرض من حولى خالية إلا من الماء الذى جرف أمامه أكداسا من جثث حيوانات نافقة وأطفال قتلى وأجساد تعلقت بأشجار جرفها السيل العارم. كيف أخذتنى المياه المندفعة وكيف جرفنى التيار إليها تلك الشجرة الحلم، لا أدرى، فقد تركنى الأمل وغادرتنى الأمانى ولفنى يأس متمكن، وغاب عنى أن تكون هى ذاتها لحظة الوعد، إذ كنت عند جذعها الواثق أبلله بدموعى، مددت يدى متساندا لأقف، كانت الثمرات براقة تكاد تنز نبيذا أحمر كنبيذ الرغبات التى اعتملت بداخلى، ولحمتها بين الطراوة والصلابة، رفعت كلتا يدىّ وقبضت على واحدة غير مصدق، كحيوان مسعور فتحت فمى على اتساعه وقضمت بأسنانى قضمة كبيرة، كان ماء الثمرة الريانة يسيل من فمى إلى عنقى المشوق حتى تقطر على براح صدرى، وعندما لكتها فى فمى راحت حلاوتها وصارت إلى مرار أنشب مخلبه فى أمعائى، ارتميت أتلوى أسفل الشجرة وانفتحت عينى رأيت كل الأشياء تذوى تتضاءل تتلاشى تغيب، لم يبق إلا الفراغ، تلفت حولى فلم أر سوى عجوز قابع يرنو إلى، دون حتى أن أسأله، قال لى وهو يمد يده بخف:

- من هنا أيها الأحمق.

وها أنا عائد أحمل خفى فى يدى تسيل على جانبى فمى مرارة الثمرة، تنحدر على رقبتى، تسيل فوق صدرى، تنسرب إلى الأرض، ترسم خطا طويلا خلفى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعرض الأخير لحلمى التونى

الفن الشعبى لغة عالمية

... يرى علماء الاجتماع أن الإنسان ابن بيئته.
ويرى علماء الوراثة أنه حصيلة العوامل الوراثية.
إلا أن العلم الحديث، ينفى أن يكون الفرد حصادا ميكانيكيا للبعدين الاجتماعى والوراثى، ويضيف بعدا ثالثا هو: الذات الخلاّقة. فإذا اجتمعت هذه الأبعاد الثلاثة فى درجات عالية من الأداء، ظهر العلماء والفنانون والمفكرون الذين يشكلون الحضارة والتقدم، الذى نراه اليوم بالمقارنة مع الماضى القريب والبعيد..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على هذه الخلفية من المفاهيم، نلتقى بالفنان الملهم: حلمى التونى (٦٢ سنة) كرسام إيضاحى وملون ومصمم أغلفة ومخرج فنى للكتب. ولد سنة ١٩٣٤ فى أول مايو فى مدينة بنى سويف،حيث كان والده المهندس يشيد جسرا هناك. أما شقيقه فكان نصيبه أن يولد فى إنجلترا بمدينة برمنجهام حيث كان الوالد فى بعثة دراسية. بيئة هندسية تنتظم الوالد والأعمام والأخوال، تركت طابعها الجمالى على شخصية حلمى التونى، وساندت ذاته الخلاقة ليصبح بلوحاته الزيتية الفريدة، معلما متميزا فى ساحة الحركة التشكيلية فى مصر والعالم العربى. يرتكز بقوة الى الموروث المحلى من التقاليد الفنية الكلاسيكية والشعبية. تتسم لوحاته ورسومه وتصميماته بالثراء والجاذبية، المستقاة من ثقافته الموسوعية. مما يضفى على إبداعه مضمونا إنسانيا رفيعا رهيفًا، لا يرقى إليه ما تعودنا مشاهدته فى معارض القاعات الرسمية فى السنوات الأخيرة.

إذا عدنا إلى فكرة المؤثرات الاجتماعية على شخصية الفنان، يجوز أن نرجع جنوحه للموضوعات الشعبية وموتيفاتها، إلى نشأته فى حى السيدة زينب بالقاهرة منذ نعومة أظفاره، وهو الحى الذى شبت فيه والدته، أما والده وأعمامه فكانوا يستوطنون شبرا البلد، حيث كان أحد الطرق يسمى بلقب الأسرة. لكنهم قديما نزحوا من الصعيد من بلدة «تونة الجبل» ـ من هنا جاء لقب الأسرة، وجاء عشق حلمى التونى للتراث الكلاسيكى ـ إذا صح مفهوم الوراثة الذى ألمحنا إليه فى مطلع الحديث. ولما كانت والدته

تنحدر من أصل تركى، فقد جمع فى شخصيته انفتاحا ثقافيا بعيدا عن التزمت، ورفض أن يلتحق بكلية الهندسة كتقليد عائلى، وفضل التوجه إلى الفنون الجميلة سنة ١٩٥٣. فقد شغف بالرسم والتلوين منذ انتظامه فى التعليم العام. ورأس جماعة الرسم فى مدرسة الترعة البولاقية الابتدائية، وكم اعتمد عليه المدرسون فى تجميل المدرسة وتلبية رغباتهم فيما يطلبون من لوحات. ولم يكن التشجيع فى بيت العائلة بأقل منه فى المدرسة. كان يرسم ويلون بالطباشير حيوانات الحقول المجاورة، من بقر وجاموس وحمير وخراف وهو بعد فى الثالثة الابتدائية. الأمر الذى كان يثير حماس ذويه، خاصة عمه المهندس الزراعى. ولا تكاد الإجازة الصيفية تبدأ، حتى ينهمك فى الرسم والتلوين يوميا إلى الساعات الأخيرة من الإجازة.

لم يكد يشب عن الطوق ويلتحق بالمدرسة الثانوية، حتى اتسعت آفاق الفن من حوله. كان شقيقه متزوجا من يونانية، يهوى أخوها الرسم والتلوين الزيتى ويعد ألوانه بنفسه، وينقل المناظر الطبيعية من الكارت بوستال مكبرة على القماش. بينما يتردد خالها على مبنى دار الأوبرا القديمة، حيث يصعد إلى الطابق العلوى ليصور المناظر والديكورات، المستخدمة كخلفيات فى العروض المسرحية والباليهات. كان **حلمى التونى** اليافع الذى لم يتجاوز الخمسة عشر ربيعا، يراقب مبهور الأنفاس تلك الممارسات الفنية والإبداعية، وينسج على منوال شقيق زوجة أخيه فى تكبير المناظر الطبيعية وتلوينها.

يقول المتصوفون: «علامة الإذن التيسير». أى أن الأقدار إذا أرادت لإنسان أن يمضى فى طريق ما، مهدت له الظروف والملابسات التى تمكنه من أداء الرسالة التى رسمتها. هكذا تضافرت الظروف الأسرية والبيئية والاجتماعية، لتجعل من حلمى التونى هذا الرسام الملون الكبير، الذى يطلع علينا بين عام وآخر بلوحات زيتية، تصور الحياة المصرية الشرقية بأساليب فريدة غير مسبوقة، تجمع بين الواقع والأسطورة والخيال، وتوجه خطابها ورسالتها إلى المتلقى المحلى والعالمى على حد سواء. يجمع فيها بين حكمة الفيلسوف وحرفية الأستاذ المتمكن، وثقافة العصر على مشارف القرن الحادى والعشرين وبالرغم من تغاير المداخل الإبداعية لموضوعاته فى كل عرض، بعد عودته من لبنان سنة ١٩٨٤، ومتابعتنا لمسيرته المتميزة فى حركتنا التشكيلية، نلاحظ الوشائج الخفية المثيرة الجذابة، التى تصل بين عروضه المتتابعة، وتشير إلى شخصيته الابتكارية التى تتفوق على نفسها، ولا مجال لمقارنتها بأعمال فنية أخرى محلية كانت أو عالمية فهى نسيج فريد فى بابه، تمد جذورها عميقا فى التراث الإنسانى

بعد غيبة امتدت إلى عشر سنوات فى بيروت فى أتون الحرب الأهلية اللبنانية، وزيارات خاطفة لمصر بين حين وآخر، استقر بالقاهرة وبدأ عروضه بعد عامين بأربعين لوحة، انتظمت حوائط قاعة إخناتون بالزمالك (مجمع الفنون) سنة ١٩٨٦. رسم ولون تنويعات على شكل الحمامة تحت عنوان: «العودة». عبر فيها عن فرحته بالرجوع إلى الوطن، والشعور الدافئ، بالسلام والحرية فى أرض الكنانة. تكوينات رمزية، لعبت فيها الحمامة دوراً رئيسيا، بأسلوب يميل إلى الواقعية مع كثير من الشاعرية والحيوية إلى درجة أن المتلقى لم يكن ليدهش، لو أن طيور **حلمى التونى** تركت إطاراتها، ومضت تحوم فى قاعات المبنى.

إلا أن فناننا لم يستقر على هذا الأسلوب فى عروضه التالية. إذ سرعان ما شرع فى التغيير فى كل من الموضوعات والمعالجات الإبداعية، بدأ يتصدر ركب الحركة التشكيلية، طارحا أشكالا إستطيقية جديدة، تناسب التعبير المعاصر عن قضايا الإنسان، مستلهما وحدات ورموز الفنون الشعبية المحلية،

المتمثلة فى نقوش الوشم، التى مازالت تنتشر فى موالد الأولياء فى القرى والدساكر. نجد صداها بين الطبقات الشعبية فى انحاء العالم. لو قابلنا بين معرض «العودة» سنة ١٩٨٤، ومعرض: «البنت والحصان والنفير والسمكة» الذى اقامه فى ابها، قاعة إخناتون فى فبراير/ مارس/ ١٩٩٦، مرورا بثلاثة معارض بينهما، لاكتشفنا كيف استوعب الفنان أريج الفن الشعبى، وقدرته الخارقة على تجسيد الحلم والخيال، والتعبير عن المشاعر الإنسانية. الأمر الذى جعله يضيف إلى الرموز الشعبية رموزا جديدة كالحصان والنفير والهدهد. بل ويبتعد عن الرموز التقليدية كالسمكة مثلا - بأن يطوعها تشكيليا، حتى تصبح أصدق تعبيرا. فهو أستاذ متمكن من أدواته، ويستند بقوة إلى الموروث التاريخى. الذين يدعون انهم جيل بلا أساتذة وبلا اباء أو تراث، وأنهم فقط ابناء الستينيات أو السبعينيات أو الثمانينيات. وهكذا، إنما هم ليسوا مبدعين. وليسوا الهة يبدأون بلا بداية! هكذا قال: **اندريه برتيليمى** فى مرجعه العمدة «بحث فى علم الجمال» المترجم إلى العربية.

حيث اعتمد **حلمى التونى** الرموز الشعبية لغة تشكيلية والحلم البسيط البرىء الذى تنضح به الرموز، لم يعتمد معها ملاحم **ابى زيد الهلالى والزناتى خليفة** وغيرها من الحكايات، بل ابدع أساطير جديدة وأحلاما تتفق مع مفاهيم العصر وإيحاءاته. لذلك أضاف إلى التراث تراثا وأدخل عليه تعديلات جمالية، ينسجها على منوال، هو صاحبه، فأصبحت لوحاته صورا وأحلاما وخيالات تهفو إليها نفوسنا ونشعر نحوها بالألفة. تعيدنا إلى مشاعرنا الفطرية، وإلى تذوق نوع من الجمال البكر، البعيد عن المعايير التقليدية، المتراكمة عبر العصور التاريخية، حتى أصبحت قيودا تخفى عنا هذا الجمال الخام - كما يقول المفكر والفنان الفرنسى: **جان دو بوفيه** (١٩٠١ - ١٩٨٥).

تغلغل **حلمى التونى** فى عالم الفنان الشعبى، وشاركه تهاويمه وأساطيره التى تختلط بحقائق حياته، واستلهم لغة تشكيلية جميلة مقروءة، تغمرنا بالبهجة العاطفية والمتعة العقلية المستمدة من قيمة رياضية تشف عنها التكوينات والنظم اللونية والملامس. إضافة إلى الجو الميتافيزيقى (السيريالى) غير المنطقى، الذى يجذبنا ويثير فينا رغبة خفية فى تصديق ما نراه، حتى نبتعد فى لحظات التأويل عن الظروف المقلقة التى تشمل الجنس البشرى على مشارف القرن الحادى والعشرين، وقضاياه الساخنة، من حروب اهلية وتلوث وتصحر وتهديد بالمجاعة! يخرجنا **حلمى التونى** من هذه الهموم بلوحات مثل: «حلم السمكة»، حيث تمتطى فتاة ظهر سمكة، تحلق بها فوق منظر طبيعى ممتد الأفق، تنبثق فيه ثلاث نخلات صغيرة. أما النفير فى يد الفتاة والهدهد فى اليد الأخرى، فإيحاء بالدعوة إلى حياة خالية من المتاعب.

انتقل الفنان بهذا المعرض إلى موضوعات جديدة أكثر تعقيدا. كان فى معارضه الثلاثة التى اعقبت «العودة» يلج دنيا الفن الشعبى بعناصر محدودة، تسودها الفتاة «نرجس» بعيونها الكحيلة وملابسها الريفية، بتكوينات لا تبتعد كثيرا عن الواقع الملموس. يعبر عن الحياة الإنسانية المعاصرة، بنفس الطريقة التى عبر بها الفنان الشعبى، بالمواويل الفولكلورية المجهولة المؤلف. فلوحات **حلمى التونى** تتسم بالجدية والنظرة الفلسفية، بالرغم من مظهرها البسيط الذى قد يذكرنا برسوم الأطفال.

ولما كان على درجة عالية من الثقافة والمعرفة، وملم بآداب الشعوب وأشعارها من خلال إتقانه للغة الإنجليزية، وشغفه بالقراءة المتنوعة، جاء إبداعه المرتجل فى معظم الموتيفات، محملا بتلك الأبعاد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والعوامل، حين يتولى اللا وعى صياغة الموضوعات المثيرة الجذابة التى انتظمت معارضه المتواترة، منذ عودته من لبنان. والفنان الحق لا يكون واعيا طوال انخراطه فى العملية الإبداعية. لا يكاد يبدأ بفكرة ما، حتى يغوص فى لجتها بعد قليل، ويتولى عقله الباطن القيادة فيما يسمى «الغيبوبة الإبداعية». ونعود مرة أخرى إلى الأمثلة التى ضربها الباحث: **جان برتيليمى**، وذكر فيها أن الرسام الملون: **هنرى روسو** (١٨٤٤ - ١٩١٠) كان يقول: «لا أكاد أجلس إلى لوحتى والوانى، حتى يقبل شخص عظيم ليمسك بيدى ويجرى بفرشاتى على قماش اللوحة». وهو لا يقصد ما يقوله حرفيا. إنما يشير إلى الحالة، التى يغيب فيها عن الوعى، فلا يدرى كيف أنجز لوحته، وكأن شخصا آخر هو الذى صورها.

لم يخرج على هذه الظاهرة الفنانون الذين تمتلئ بأسمائهم صفحات القواميس ودوائر المعارف. فالجميع تنتابهم الغيبوبة الإبداعية بشكل ما. وهذا ما يجرى بالنسبة لفناننا. يبدأ بفكرة مسبقة، ثم لا يكاد يمضى فى العمل، حتى يتشكل التكوين من خلال ديناميكيته الذاتية. وتبدأ عناصر جديدة وموتيفات، فى الظهور على صفحة القماش لم تكن فى الحسبان. وارتباطه بقضايا الحياة وروح الفن الشعبى إنما ينبعان من ثقافته وخبرته الواسعة، وإلمامه بالتراث الإنسانى.

كأى فنان حر متمكن من أدواته، يوجه خطابه للمتلقين من خلال لغة جمالية، كلماتها وحدات مرئية تشكيلية، لا يتقيد بمذهب معين أو بأسلوب كان ينسج على منواله فى لوحات سابقة، بل يبدأ من جديد برغبة ملحة فى التعبير، وعاطفة قوية وقدرة على التنفيذ. لذلك نراه متغيرا بين معرض وآخر. فالتجسيم الذى لمسناه فى معرض «العودة» سنة ١٩٨٦، تحول الى تسطيح فى العروض الثلاثة التالية، بتنويعات تشكيلية تحت مسمى «نرجس». وهى الفتاة الريفية الشعبية التى أشرنا إليها آنفا. ثم عاد إلى البعد الثالث فى معرضه الخامس عن طريق المنظور، ورسم بعض التكوينات كأنها أحداث تجرى على خشبة المسرح. ففى لوحة «مادونا السمكة» التى صورها بلون واحد يميل إلى الاحمرار يتوسطها حصان، على صهوته فتاة أمامها طفل يضع طربوشا. خلفهما ما يشبه المراة أو النافذة. أما تحت الساقين الأماميتين للحصان، فصور سمكة عظيمة تخرج من فمها زهرة ومن خلفها بيضة. كل تلك العناصر تحدها جدران ثلاثة، على أرضية خشبية أتقن الفنان رسمها بمنظور سليم. وإذا كان قد وضع عنوانا لا يشفى غليلنا، فقد نسج من عناصر الصورة ما يشبه الأسطورة، وترك لخيالنا حرية ترتيب أحداثها كما نشتهى. فهو حين يستلهم الفنون الشعبية، لا ينقل أحداثها أو عناصرها، وإنما ينسج على منوالها ويضيف إليها، الأمر الذى يستهوينا ونشعر نحوه بالألفة، ويثير هواجس وخواطر المتلقين فى شعوب العالم التى لا تختلف فى جوهرها الإنسانى. لو أننا أنعمنا النظر فى نقوش الوشم على صدور البحارة وأذرعهم فى أركان الأرض الأربعة، والرسوم الغريبة التى تفترش محتويات التعاويذ والأحجبة، والطقوس السحرية الميتافيزيقية، والمعتقدات الدفينة فى نفوس الجماهير الشعبية فى كل مكان، لعرفنا لماذا تلقى لوحات **حلمى التونى** قبولا وجاذبية عند الذواقة والمتلقين محليا وعالميا.

بدأ **التونى** فى لوحة «مادونا السمكة» التى أشرنا إليها، برسم الفتاة والطفل على صهوة الحصان. أما السمكة والبيضة والزهرية والهدهد وباقى العناصر، فظهرت عن طريق التداعى الحر بإملاء العقل الباطن، بينما يتم إحكام التكوين بالخبرة الطويلة، والتمكن التكنيكى والثقافة العريضة، والمبادرة الذاتية

لايقدر على هذا «الارتجال الإبداعى»، سوى كبار الفنانين من موسيقيين وشعراء وأدباء وتشكيليين. فللموسيقار «برامز» مثلا مجموعة من الارتجالات (أمبرتو) على الة البيانو، تتمتع بشهرة واسعة فى عالم الموسيقى الكلاسيكية. ولو أن فنانا مبتدئا محدود الثقافة قليل الخبرة يفتقر للموهبة حاول الارتجال، لأسفرت ممارساته عن أعمال تافهة، كمعظم اللوحات والمجسمات التى تملأ قاعات العرض عندنا.. وفى العالم الثالث بصفة عامة على مدار السنة.

وبالرغم من المسحة الطفولية، التى تصبغ أعمال **حلمى التونى**، وبساطة الخطوط والألوان والتكوينات، فهى تضفى علينا ضربا من البهجة والمتعة الإستطيقية، وتشملنا بأجواء حالة خيالية تجدد من نشاطنا، وتمدنا بمزيد من الطاقة الروحية، تساعدنا على المضى قدما فى مسيرة الحياة الصعبة فهى تجمع بين الموقف الجمالى المتأمل والفرجة المسرحية والإنصات إلى الملاحم الشعبية على أنغام الربابة فى المقاهى القديمة.

نزح **حلمى التونى** إلى مدينة بيروت عاصمة لبنان فى عام ١٩٧٤ حيث عمل رساما ومصمم أغلفة طوال أحد عشر عاما، قاسى خلالها أهوال الحرب الأهلية والحصار الذى حرم ساكنى العاصمة من الماء والطعام شهورا طويلة، لكن روحه القوية لم تنل منها شراسة القتال الهمجى، ولم تترك أثرا فى لوحاته، غير ذلك الطابع الحزين الذى يكسو وجوه شخصياته المرسومة أحيانا. أقام هناك معرضا واحدا بعد عام من وصوله، ثم اكتفى بالمشاركة فى المحافل الجماعية الى أن عاد إلينا، ليبدأ عروضه الفردية منذ عام ١٩٨٦.

وإذا كانت أعماله ذات أعماق أبعد غورا من مظهرها السطحى، من حيث المضامين الإنسانية والمعانى، والقيمة الفنية العالية للخطوط والألوان والملامس والتكوينات المبتكرة غير المسبوقة، فمرجع ذلك إلى قدراته غير العادية التى اكتسبها خلال مراحل النمو الأولى. كان فى صباه ويفاعته وشبابه، يهوى الموسيقا ويعزفها على التى الفلوت والجيتار، ونستطيع بعين الخبير أن نكتشف الصلات الحميمة بين تشكيلاته وبين الروح الموسيقية وإيقاعاتها المتنوعة. كما أنه فى تلك السنوات الباكرة، التى ترعرع فيها فى أحياء القاهرة: السيدة زينب وشبرا ومصر الجديدة، كان شغوفا بالقراءة باللغتين العربية والإنجليزية. الأمر الذى زوده بحصيلة معرفية واسعة منوعة، اكسبته عادة القراءة اليومية والتثقيف الذاتى المتشعب - شأن كبار الفنانين والمفكرين.

عاش **حلمى عبدالحميد أحمد التونى** - وهذا هو اسمه كاملا - حياة الفنانين الواعدين منذ نعومة أظفاره. شأن كل الذين أصبحوا كبارا، وقرأنا سيرهم فى القواميس ودوائر المعارف. كان الرسم والتلوين هو شغله الشاغل، طوال سنوات التعليم العام فى الابتدائى والإعدادى والثانوى - وكان الوضع الاقتصادى لوالده الموظف الكبير، يتيح له شراء الأوراق والأقلام والألوان والفراجين، وحرية الاختيار وإبداء الرأى. وهى خصال لازمته طوال حياته، وكانت السبب فى تفضيله الالتحاق بكلية الفنون الجميلة، وليس الهندسة أو الحربية تلبية لرغبة أسرته. كما جعلته أكثر صدقا فى إبداعه، غير شغوف بتسويقه، لا يتنازل عن ممارساته الفنية المتوافقة مع فلسفته وآرائه المتغيرة عاما بعد عام، كما هو الحال مع الموهوبين ذوى العقول الخصبة والأحاسيس المرهفة.

محمد حسينى أبوسعدة

العقل والتنوير في الفكر العربى المعاصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كتاب «العقل والتنوير فى الفكر العربى المعاصر» لمؤلفه الأستاذ الدكتور عاطف العراقى، يمثل - فى نظرنا - درة العقد فى سلسلة إبداعاته الفكرية ذات الطابع الفلسفى الأصيل والتى بداها منذ ما يزيد على ربع قرن من الزمان لتصل إلى عشرة مؤلفات، إلى جانب ماله من دراسات وبحوث ومقالات تضمها بطون المجلات والدوريات العلمية والصحف المعتبرة فى أنحاء العالم العربى وبعض البلاد الأوربية.

وإذا كان مفهوم «العقل» مازال يكتنفه بعض الغموض ويثار حوله الجدل والنقاش؛ فإن اقتران «التنوير» بالعقل فى عنوان هذا الكتاب يجعل مفهوم العقل هنا أكثر تحديدا وأقل غموضامن حيث يظهر العقل أداة إنسانية فاعلة وخلاقة لاتعلو عليها أية أداة أخرى فى قدرتها وتوجهاتها نحو تطوير الحاضر وصنع المستقبل، كما يظهر أيضا كيف أن «التنوير» مسئولية يتبناها أو يجب أن يتبناها العقل فى كل ما يمكن أن يكون هناك من مجالات علمية وأدبية ودينية وثقافية وسياسية واجتماعية وتربوية تمثل منظومة إن كانت متنوعة المحتوى فإنها أحادية الغاية والهدف. وهنا تظهر لنا دقة اختيار المؤلف لعنوان الكتاب، ومصداقيته فى الدلالة على موضوعه والغرض منه.

ولعل من المفيد - قبل عرضنا لهذا الكتاب ومحتواه - أن نشير فى عجالة إلى أهم التوجهات الضابطة فى مسيرة المؤلف الفكرية عبر فصول الكتاب العديدة.

وأبرز هذه التوجهات - فى نظرنا - هو الربط بين العقل والتنوير فى عروة وثقى لا انفصام لها من حيث

يرى المؤلف أن العقل في طاقاته المتجددة وإبداعاته الخلاقة، وبغض النظر عن الجنسية التي ينتمي إليها، هو الركيزة الأساسية التي يقوم عليها «التنوير» في مختلف البلدان سواء تلك التي سبقتنا في هذا المضمار أو التي تسعى بخطى حثيثة أو وئيدة لتحقيقه. وهنا يبدو العقل، في نظر المؤلف منقذا لنا مما نعانيه من اتجاهات سلبية رجعية تصارع طموحاتنا وتصادم آمالنا في حاضر أقل قتامة ومستقبل أكثر إشراقا، من حيث تشدنا هذه الاتجاهات وما يصاحبها من دعاوى تناهض حركة التنوير فتحول بيننا وبين مستقبل تقدمي نتشوف إليه.

وثمة توجه آخر للمؤلف يتمثل في التأصيل لحركة التنوير للبحث عن الجذور والتربة العربية الأصيلة التي نبتت فيها هذه الجذور. وكيف أسهمت بعض الروافد الأجنبية في إنماء هذه الجذور وإنبات فروع ذات أوراق وثمار فكرية دعمت الفكر العربي الحديث والمعاصر في توجهه العقلاني، وتبنى أصحاب هذا التوجه قضية التنوير ومسئولية دعمه وإثراء تياره لمضاعفة تدفقه. ويمثل المؤلف على هذه الروافد بالمعطيات الفكرية والإنسانية للثورة الفرنسية ولحركة الترجمة الوسيعة للمنتج الثقافي الغربي في المجالات العلمية والأدبية والفكرية والفلسفية.

وأما التوجه الثالث فيتمثل في ربط المؤلف بين التنوير والعلمانية التي يرى فيها اتجاها معاصرا في فكرنا العربي ينبغي دعمه وإثراؤه باعتباره يمثل فكرا تنويريا يميز بين الدين والعلم، فلا يعترف بالسلطة الدينية، ويفصل بين الدين والسياسة فيحول دون إمكانية قيام حكومة دينية.

على أن هذه التوجهات، قد صاحبها ثلاث نزعات للمؤلف: إحداها نفسية والثانية أخلاقية، والثالثة نزعة عقلية. أما الأولى من هذه النزعات، فتتمثل في إفراط المؤلف في التشاؤم بخصوص أحوال العالم العربي والإسلامي بوجه عام، وواقعنا الثقافي والفكري على وجه الخصوص. ويرى المؤلف أن هذا التشاؤم موضوعي وخير من التفاؤل الساذج السطحي. ويقدم تبريرا عقليا لهذا التشاؤم يستند فيه إلى تمثله الواعي لبعض معطيات واقعنا الفكري والثقافي مشيرا إلى ما يسميه بالإرهاب الفكري الذي يمارسه أصحاب دعاوى الخلط بين الدين والعلم، والهجوم على الحضارة الغربية والمذاهب الأدبية والفلسفية والفنون الغربية، ودعاوى تجريم الفنون والآداب والفلسفات المقاومة الغزو الثقافي الذي يتهدد ديننا وتراثنا وثقافتنا بل ووجودنا ومستقبلنا. هذا فضلا عما اعتبره «سيادة للفكر الرجعي (الفكر الأصولي و السلطي) معتبرا هذه السيادة محاولة لوأد العقل وإلقائه في جب مظلم عميق فلا تقوم له قائمة.

وأما النزعة الأخلاقية، فتتبدى لنا بجلاء في مواضع عديدة من الكتاب، يعرف فيها المؤلف لحسن الوفاء لبعض مفكري العرب من أساتذته وزملائه الذين أسهموا إسهامات وفيرة في تأصيل الدعوة إلى التنوير ودعم الاتجاه العلماني باعتباره، في نظره، «ثورة متميزة ومتعمقة في خصوصيتها للتعبير عن هذه الدعوة وتجسيدها في واقع حي تستمد منه مشروعيتها وأحقيتها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالاعتبار، وهو وفاء يمثل ملمحا أخلاقيا بارزا من ملامح شخصية المؤلف وقسماتها.

وأما النزعة العقلية، فتبدو لنا واضحة من خلال نظراته وأفكاره النقدية واحتفائه بالعقل فى كل ما يطرحه من قضايا وما يثيره من إشكاليات، سواء كانت هذه الأطروحات مستقاة من لمحات تراثية أو مستمدة من وقائع وظواهر فكرية وثقافية معاصرة، وسواء أيضا ما كان منها متصلا بالعالم العربى والإسلامى أو بالعالم الغربى المسيحى - ونعتقد بيقين أن المؤلف بنزعته هذه يحقق درجات عالية من المصداقية فى كل ما يقدمه لنا فى هذا الكتاب من حيث تنطلق هذه النزعة أساسا من رفضه الثقافة السائدة لكونها فى مجملها مدفوعة بالسطحية، داعمة للفكر الرجعى، داعية إلى الجمود والانغلاق، ومن ثم فإنها لن تثمر إلا تخلفا ونكوصا يضاعف أبعاد المسافة بيننا وبين الحضارة والفكر العالمى المعاصر، ويبدد آمالا وأحلاما لنا مشروعة فى التغيير إلى ما هو أفضل.

إن هذه النزعات وما صاحبها من توجهات قد أسهمت فى تشكيل رؤى المؤلف وتنظيراته التى ضمنها كتابه الذى بين أيدينا.

وإذا كنا نتفق مع أستاذنا المؤلف فى بعض رؤاه وتنظيراته، ونشاركه همومه ونصادق معه على تشاؤمه، فإننا نختلف معه فى بعض آرائه التى تمثل جانبا من محتوى هذه الرؤى، وفى درجة التشاؤم. نتفق معه، من منظور عام، فيما نعانيه من تخلف، وفى الآثار الناجمة عن بعض الدعاوى الجانحة المناهضة للعقل وانطلاقاته التنويرية، ونصادق معه على رفض تعميم الحكم بالتحريم على كل ما هو غربى أو عربى من فلسفة وأدب وفن، ونتفق معه فى هجومه على الذين يتاجرون بالدين، وفى نبذه التقليد الأعمى والتفكير الخرافى الأسطورى، واجترار التراث بإيجابياته وسلبياته والوقوف عنده دون تمحيص ونقد وانتقاء، دون تجاوزه والانفتاح على علوم وثقافات وفنون الأمم الأخرى المتقدمة. لكننا نختلف معه فى تحامله الشديد بل هجومه العنيف على التراث العربى والإسلامى. وقصر إشارته واهتمامه على علم أو علمين من أعلام هذا التراث، من حيث نرى أن كثيرا من أعلام تراثنا العلمى والفلسفى والأدبى بل والدينى، كانوا ينتصرون للعقل ويعملونه بعمق واقتدار فى طرح قضاياهم ومعالجتها؛ ولهم رؤى وأفكار نقدية أساسها العقل ومنطقه. ونختلف معه أيضا فى رأيه بأن الفكر الرجعى الأصولى السلفى هو الفكر السائد فى عصرنا. وبغض النظر عما يمكن أن يثار حول تقييم هذا الفكر فإن ما يعتبر فى نظرنا فكرا رجعيا، لم ولن تتحقق له السيادة بمعناها الدقيق، ولا ينبغى أن نتخذ من بعض الدعاوى النظرية والتوجهات العملية لبعض أصحاب هذا الفكر، منطلقا للقول بسيادته، فهناك من العلماء والأئمة والمفكرين الإعلاميين - وهم أغلبية ساحقة - من يمثلون الفكر الدينى الإسلامى الحق وينهجون منهج الاعتدال فى الفكر والقول والعمل والدعوة.

ثم إنا نختلف أيضا مع المؤلف فى تشاؤمه المفرط ولئن كان هذا التشاؤم مبررا باعتبار صاحبه رائدا من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رواد الفكر الفلسفى العربى والإسلامى فى عصرنا، يحمل هموم مجتمعه وأمته وعصره، ويتشوف إلى واقع فكرى وثقافى أفضل ومستقبل أكثر ازدهارا؛ إلا أننا نرى عدم الإفراط إن فى التشاؤم أو فى التفاؤل. فلا نستسلم للتشاؤم المفرط حتى لا تفقد أو تهدر بعض طاقاتنا النفسية والعقلية وبعض قدراتنا على مواصلة تحمل مسئولياتنا الجسام، كما لا يجب أن نستغرق فى التفاؤل المفرط حتى لانستكين إلى لذة سلبية تصيبنا بغيبوبة ننعم فيها بأحلام يقظة كاذبة وآمال طوباوية تمثل جدارا منيعا يحول بيننا وبين إدراك حقيقة واقعنا وموقفنا حيث تغيم الرؤى ويتقلص الجهد فنفقد بوعى منا وإرادة - القدرة على الفكر والعمل جميعا.

وينتهج الدكتور **عاطف العراقى** فى معالجته لقضية العقل والتنوير خلال أبواب وفصول هذا الكتاب، منهجا تاريخيا نقديا. ومن ثم فإنه إذا كان تمثله لتاريخ حركة التنوير وربطه بقضايا تنويرية معاصرة، يعالج البعد الزمنى لنشأة هذه الحركة وتطورها حتى وقتنا هذا؛ فإن تقييمه ونقده لمعطيات هذا التاريخ وإنجازاته وما انضاف اليه فى السنوات القليلة الماضية، يبرز دور العقل فى أروقة اهتماماته الفكرية فى المجالات السياسية والاجتماعية والفلسفية والأدبية والفنية من خلال استعراض أهم الشخصيات التى أسهمت بجهودها وتنوع اهتماماتها والقضايا التى تبنتها ودافعت عنها، وهو الدور الذى لا يكتفى فيه العقل العربى بنقد ذاته وتقييم فعاليته، بل يتجاوز هذا الحد إلى حيث الدعوة إلى إعادة تشكيل بيئته وصياغة توجهاته وتحديد غاياته وتصحيح مساراته، لا لتحقيق تواؤم وانسجام مع واقعه الآسن وإنما لتفجير. الثورة والتمرد والرفض لهذا الواقع الثقافى والفكرى باعتباره نقطة انطلاق واجبة وضرورية لتحرير هذا الواقع من تعبدات وثنية لدعاوى فكرية رجعية كادت تستبد بالعقول والنفوس من حيث صارت هذه وتلك تمارس طقوسا وشعائر فى كثير من محاريب الفكر وكهوف الثقافة، فصيرتها وادعة مستسلمة قانعة - رغم شعورها بالدونية - بماهو كائن ووأدت فيها مجرد التطلع إلى ما يجب أو ما ينبغى أن يكون.

يقع الكتاب الذى بين أيدينا فى أربعمائة صفحة، موزعة على بابين: أولهما يخصصه المؤلف لدراسة «أساس البناء - العقل والتنوير»، ويعالج هذا الأساس خلال فصلين. وأما الباب الثانى فيعرض فيه بالدراسة لـ «قضايا العقل والتنوير من خلال شخصيات فكرية» ويستغرق هذا الباب تبعا لعدد الشخصيات، واحدا وعشرين فصلا.

أما الفصل الأول من الباب الأول فيتناول «البحث عن الجذور» ويحاول المؤلف رد بواكير حركة التنوير ودور العقل الفلسفى العربى فى إنشائها وصياغتها، إلى مرجعية تراثية أصيلة هى عقلانية الفيلسوف العربى ابن رشد الذى يعتبره المؤلف «عميد الفلسفة العقلية فى بلداننا العربية ورائد الاتجاه النقدى التنويرى فى أمتنا العربية». ويركز المؤلف على بيان أن العيب ليس فى التراث وإنما فى الفهم الخاطئ للتراث، وأنه يجب علينا فرز هذا التراث وانتقاء إيجابياته التى يمكن الإفادة منها فى عصرنا.

وبعد استعراض ضاف لما كان عليه فكرنا العربى فى الماضى من ازدهار دونه الواقع الحالى لهذا الفكر، كاشفا عن الأسباب، يخلص إلى نتيجة مؤداها أن التراث وحده لا يكفى ولابد - سيرا على سنة الأجداد - من الانفتاح على الثقافات الأجنبية ودعم حركة الترجمة والتعويل على العقل، مع التمسك بهويتنا الأصيلة وتراثنا العربى. ويشير المؤلف إلى معاناته مما آل إليه واقع الفلسفة العربية الإسلامية فى عصرنا من حيث لا نجد فيه ما يمكن أن نعده فيلسوفا عربيا بالمعنى الدقيق، وينظر لما يراه أسبابا لهذا الواقع المتردى ممثلة فيما أصاب الفكر من تقييد لحركته وانبعاثاته، وما أصاب العقل من شل نشاطه الحر المبدع، والاكتفاء باجترار التراث دون إحيائه وتجديده، ودعاوى التقوقع على الذات والانغلاق والجمود الفكرى، وهو ما أثر بالسلب على حركة التنوير.

وأما الفصل الثانى، فيخصصه المؤلف لدراسة «قضايا تنويرية معاصرة (بين الوهم والحقيقة)». وفى هذا الصدد يطرح قضايا ثقافية معاصرة فى صورة إشكاليات ملحة، ثم يستعرض مختلف الآراء والمعالجات التى قدمت بخصوصها لينتهى فى الأخير إلى التصريح برأيه، وأول هذه الإشكاليات هى: ما موقفنا من قضية الأصالة (التراث) والمعاصرة (العقل). فيرفض موقف الداعين إلى الأخذ بالتراث والوقوف عنده دون تجاوزه، ويرفض أيضا موقف القائلين برفض التراث وإهماله والأخذ بكل ما هو غربى. ويتفق ويصادق مع الفريق الثالث، على ضرورة المزج بين القديم (التراث) والجديد ممثلا فى الحضارة الغربية (المعاصرة). ثم يطرح إشكالية أخرى: هل فى ثقافتنا العربية المعاصرة مذاهب أدبية؟ ويجيب بالنفى مشيراً إلى أهم الأسباب. ثم يطرح إشكالية ثالثة متصلة بسابقتها: هل تعد ثقافتنا العربية ثقافة عالمية؟ ويجيب المؤلف بالنفى أيضا ناعيا على واقعنا الفكرى والأدبى والفنى وقوفه عند حدود المحلية وعدم الالتزام بالضوابط المنهجية والأكاديمية فى مختلف الأعمال الثقافية. وغياب المواهب والطاقات الإبداعية.

ويحمل المؤلف حملة شعواء على واقعنا الأدبى، والفنى خاصة، ويصف كل الأعمال الفنية والمنتج الفنى بكل صوره وأشكاله المطروحة فى الساحة العربية من شعر وقصة وموسيقى وغناء وسينما ومسرح، بأنها جميعا غثة هابطة ممعنة فى الإسفاف والسطحية ومن ثم فإنها لم ولن تفرز إلا تخلفا ثقافيا وعقليا. ولعلى أكون صادقا فى اعتقادى بأن الدكتور **عاطف العراقى** يستهدف بهذا الهجوم الضارى، دق أجراس الخطر لتوقظ أهل الفكر الأصيل والأدب الرفيع والفن الجاد الراقى، من غفوة أتاحت الفرصة للمتاجرين بالأدب والفن لتسريب سمومهم التى تفسد الذوق وتشيع الرذيلة والانحلال من خلال أعمال أدبية وفنية هابطة تخاطب الغرائز والشهوات وتلهبها ولا تخاطب العقل وتسمو بالوجدان وتدعم القيم الروحية والجمالية الأصيلة. لكن ذلك لا ينبغى أن يحجب اعترافنا بأن على مسرح الحياة الأدبية والفنية فى مصر خاصة وفى بعض بلدان المشرق والمغرب أعمالا أدبية وفنية جادة هادفة ذات قيمة عالية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإن كانت الأعمال الهابطة لكثرتها تفقد تلك الأعمال مصداقيتها وتقلل من فاعليتها وتأثيرها فلا تكاد تبين.

ويطرح المؤلف سؤالا مؤداه: هل لدينا حركة أدبية نقدية؟ ويجيب بأن الواقع يمدنا بإجابة سلبية ويعلل ذلك بغياب نقاد حقيقيين يلتزمون بقواعد النقد وضوابطه نتيجة لغياب الأعمال التى تستأهل التحليل والنقد. كما يثير إشكالية غياب القدرة فى دوائر ثقافتنا العربية الآن، ويرى أن غالبية المشاهير الذين يعتبرون كتابا وأدباء ومفكرين ليسوا أهلا لهذه الشهرة ولهذه الأوصاف فشهرتهم زائفة صنعتها وسائل الإعلام دون أن يكون لهم رصيد إبداعى أو منتج ثقافى ذو قيمة.

وإذ ينتهى المؤلف من طرح هذه الإشكاليات من منظور تنويرى معاصر، نراه يعمد إلى بيان أهم المؤثرات فى تنوير الفكر العربى المعاصر، داعيا إلى إحياء ما كان معتبرا منها فى الماضى ثم أصيب بالانحسار، ويخص منها فعاليات الثورة الفرنسية ومبادئها، وحركة الترجمة لمنجزات الحضارة الغربية فى العلم والأدب والفن والفكر والفلسفة، ثم يناقش الدعاوى التى يراها مناهضة لدعوته هذه، مثل دعوى معارضة التقدم العلمى للأخلاق، وأسطورة الغزو الثقافى، وتهميش دورالاستشراق فى حركة التنوير فى الفكر العربى المعاصر.

فيما يخص الدعوى الأولى، يدعو المهاجمين للتقدم العلمى. إلى ضرورة التفرقة والتمييز بين النظريات العلمية. وتطبيقاتها العملية فى صور تقنيات، ويوضح كيف أن مسئولية ما ينجم عن التقدم العلمى والتقنى من سلبيات أخلاقية ونفسية وتربوية واجتماعية لا يتحملها العلماء والمخلصون فى جهودهم وغاياتهم وإنما يتحملها أولئك الذين يوظفون أو يستغلون منجزات العلم والتقنيات لتحقيق غايات لا إنسانية. وفيما يخص دعوى مقاومة الانفتاح على الثقافات الأجنبية درءًا لخطر الغزو الثقافى، يرى المؤلف أن هذه الدعوى بما تتضمنه من خوف طفولى ووهم مرضى، توثر بالسلب فى حركة التنوير وتصيب عقولنا بالتخلف وثقافتنا بالجمود. أما عن حركة الاستشراق ودورها التنويرى، فإن المؤلف يشيد بهذا الدور، وإذا كنا لا نتفق معه ولا ننكر هذا الدور، إلا أن لدينا بعض التحفظات الخاصة ببعض السلبيات التى نجدها فى رؤى بعض المستشرقين وأحكامهم التقييمية وبعض مناهجهم، تلك التى خلت فى بعض الأحيان من الدقة والموضوعية والنزاهة.

وفى النهاية يقدم المؤلف رؤيته المستقبلية للثقافة التنويرية، يمهد لها بالتنظير لمفهوم المثقف ودوره وما ينبغى أن يتوفر فى شخصيته من مقومات وفاعليات تفرق بينه وبين غيره من الناس وتمكنه من تحمل مسئولياته، على مستوى الفكر والعمل، فى دعم حركة التنوير وإثرائها.

ويأتى الباب الثانى من كتاب «العقل والتنوير فى الفكر العربى المعاصر». لنجد المؤلف يخصصه لدراسة «قضايا العقل والتنوير من خلال شخصيات فكرية» عربية، فيما عدا شخصيتين غير عربيتين هما: **جمال الدين الأفغانى** والفيلسوف الإسلامى **محمد إقبال**. وفى استقراء لتاريخ حركة التنوير فى الفكر العربى

والإسلامى بنظرة تحليلية نقدية، يستعرض المؤلف المحتوى الثرى والمتنوع فى كمه وكيفه، لما يعد - فى نظرنا وفى نظره فيما نعتقد - أطرا مرجعية لهذه الحركة منذ بواكيرها فى القرن التاسع عشر وخلال تناميها وتعاظمها حتى وقتنا هذا، ويدعونا إلى ضرورة الإفادة من هذا النتاج التنويرى لهؤلاء الذين أسهموا فى إنشاء هذه الحركة ودعمها، كل بحسب نوعية عطائه وتوجهاته التى تنطلق أساسا مما اثر أن يتبناه من قضايا تمثل دوائر متصلة فى مجال التنوير.

ويعقد المؤلف لكل شخصية من هذه الشخصيات الفكرية والقضايا التى كانت محور اهتمامها، فصلا قائما برأسه. وتبعا لعدد هذه الشخصيات تبلغ فصول هذا الباب واحدا وعشرين فصلا. ولا يتسع المجال إلا لإطلالة سريعة من جانبنا تمكننا من إبراز القضية أوالإشكالية التنويرية التى اثارها وعالجها كل مفكر من هؤلاء دون إخلال برؤية مؤلف الكتاب النقدية والتقييمية الخاصة بإسهام كل مفكر فى إثراء حركة التنوير.

وأول ما يطالعنا فى هذا الباب، بحسب منهجية المؤلف فى العرض - شخصية جمال الدين الأفغانى، وكيف وقع هذا المفكر - فى رأى المؤلف - بين شقى الرحى اللذين أحدهما ساكن والآخر متحرك، من حيث كان الأفغانى ذا فكر جامد منغلق دينيا، وذا فكر وعمل سياسى واجتماعى إصلاحى ثورى منطلق. ومن ثم فقد كان بماله من فكر ونشاط سياسى واجتماعى، ذا دور وإن يكن ضئيلا فى حركة التنوير.

ثم يشيد المؤلف بالدور الريادى للإمام محمد عبده فى مجال الإصلاح الدينى والاجتماعى، وانعكاسات هذا الدور على حركة التنوير وإثرائها، ويعتبره المؤلف مجددا للفكر العربى الإسلامى من الطراز الأول، بفعل ما توفر عليه من عقلية واعية متفتحة، وثقافة متنوعة وسيعة، ومنهجية عقلية مقننة تعتمد على التحليل والنقد لمعطيات التراث الدينى والفكرى فى محاولة منه لإعادة بنائه وتجديده. ويشيد المؤلف بمواقف وآراء تنويرية للأستاذ الإمام، يتمثل أهمها فى دعمه للاجتهاد وإعمال العقل فى تأويل النص الدينى، ومقاومة دعاوى الجمود والانغلاق ودعوته الصريحة إلى العلم والمدنية.

ثم يعرض المؤلف لمفكر آخر هو عبدالرحمن الكواكبى، مبرزا دوره فى الإصلاح السياسى والاجتماعى، من خلال أفكاره التى أودعها كتابيه: «أم القرى» الذى يتضمن نقده للشعوب الإسلامية، و«طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد» الذى يتضمن نقده للحكومات الإسلامية فى عصره. ويبرز المؤلف موقف الكواكبى الرافض لكل أشكال الاستبداد والمستبدين فرادى وحكومات.

وينتقل بنا المؤلف إلى قاسم أمين واهتمامه بقضايا المرأة من منظور تنويرى ويبرز تبنيه للدعوة إلى تحرير المرأة العربية من القيود والأغلال الموروثة والعادات والتقاليد البالية. إلى جانب إبراز أهم الآراء والأفكار التى تبناها قاسم أمين والتى رفضها وقاومها أيضا فيما يتعلق بالمرأة مثل مسألة الحجاب وعمل المرأة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وواجباتها العائلية والمجتمعية. وحقوقها الدينية والسياسية والاجتماعية، ومسألة حق الطلاق.

ثم يعرض للمفكر الإسلامى **محمد إقبال** باعتبار ما للفكر الإسلامى من صلة وثيقة بالعروبة لغة وتاريخا وفكرا، ويوضح كيف تبنى هذا المفكر قضية التجديد فى الفكر الإسلامى ودعوته إلى الإصلاح الفكرى والاجتماعى، مما انعكست آثاره على حركة التنوير فى الفكر العربى والإسلامى المعاصر.

ويعرج المؤلف، بعد ذلك، على الشيخ **مصطفى عبدالرازق** وموقفه الفلسفى التنويرى وكيف انه بثقافته الموسوعية واهتماماته الدينية والعلمية والفلسفية وجمعه بين النظر والعمل، قد أسهم فى إثراء فكرنا العربى الإسلامى المعاصر، ودعم حركة التنوير بفكره الواعى وآرائه الجريئة ومنهجه العقلى ونشاطه المبدع الخلاق فى المجالات الفكرية والاجتماعية والسياسية.

وعن دور **أحمد أمين** فى حركة التنوير، فإن المؤلف معتبرا ما كان لهذا المفكر من تصانيف فى التاريخ للإسلام والحضارة العربية الإسلامية، وماحققه من مؤلفات تراثية فلسفية وأدبية، يعده علامة مضيئة شامخة فى تاريخ الفكر التنويرى فى العصر الحديث فى جوانبه الفكرية والأدبية.

وأما عن **يوسف كرم**، فإن المؤلف يعتبره، من منظور تنويرى، من كبار مؤرخى الفلسفة ودارسى الفكر العربى باعتبار ما كان له من مؤلفات فى تاريخ الفسلفة الغربية، وفى المشكلات والقضايا الفلسفية ذات الأهمية.

وفيما يخص أستاذ الجيل **أحمد لطفى السيد**، فإن المؤلف يعده علما بارزا من أعلام التنوير فى الفكر المصرى والعربى بفضل ما كان له من أثر بالغ فى إثراء الحياة الاجتماعية والفكرية والسياسية من خلال مقالاته وتأليفه وترجماته، ودعوته إلى الانفتاح على الثقافة الغربية، وإسهامه فى دعم الحركة الوطنية ضد الاحتلال، ودعم قضايا الحرية والاستقلال والتربية وتحرير المرأة.

وإذ يصل المؤلف إلى **طه حسين**، فإنه يعتبره رائد التنوير وقمته فى عالمنا العربى المعاصر، من حيث أنه خاض الكثير من المعارك الفكرية ذات الصلة الوثيقة بقضية التنوير. ومن أمثلتها قضية الأصالة والمعاصر، وقضية الدفاع عن الحضارة الغربية ومنجزاتها، والدفاع عن الفنون الجميلة والآداب الراقية، ونقده لمناهج التعليم، ومقاومته لدعوى الخلط بين االدين والعلم، واحتفاؤه بالعقل والفكر العقلانى المستنير، وغلبة النزعة النقدية فى منهجه، وجرأته فى الدفاع عن آرائه وأفكاره.

ينضاف إلى هذه الكوكبة من الشخصيات التنويرية، **عثمان أمين** أحد أعلام الفكرالعربى المعاصر البارزين. ويستدل المؤلف على اتجاهه وفكره التنويرى بدفاعه عن العقل من خلال دفاعه عن الفلسفة والتفلسف. ودعوته إلى تحرير العقلية العربية وإيقاظ الوعى الإنسانى قبل الوعى القومى، ودعوته إلى القيم الروحية الإنسانية الرفيعة التى ضمنها كتابه «الجوانية» وإلى الربط بين الفكر والعمل.

ومن منظور علمانى تنويرى، يعرض المؤلف لفكر **توفيق الحكيم** الذى جمع بين الأدب والفلسفة، ويرى أن الأدب الروائى والمسرحى ومؤلفاته التى تتضمن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

افكارا ورؤى فلسفية، إنما تعبر بجلاء عن فكر علمانى تنويرى يعتمد على نزعة تاملية فلسفية نقدية مكنته من إثارة قضايا ومشكلات مستمدة من واقعنا الفكرى والأدبى والفنى والاجتماعى والسياسى، مثل دعوته إلى ضرورة الترجمة، والمزج بين التراث والمعاصرة، وحرية التفكير والتعبير ومحاربة التقليد، وإيمانه بالتعادلية فى صورها المختلفة.

وعن الرؤية التنويرية وصلتها بالأخلاق فى فكر **توفيق الطويل**، يرى المؤلف أن هذا المفكر يعد أنموذجا يحتذى فى فكره الجاد المستنير ونشاطه الثقافى الدءوب، وسلوكه القويم، وإن تأليفه وترجماته وتحقيقاته فى مجالات الفكر الإسلامى والعربى والفلسفات الغربية واهتمامه الفائق بالفلسفة الخلقية وبالأدب والفن ونشاطاته العلمية والعملية المتنوعة، تجعله خليقا بأن يعتبر رائدا من رواد التنوير المعاصرين.

وينتقل المؤلف إلى **على عبدالواحد وافى**، فيعتبره أول رائد معاصر لعلم الاجتماع فى مصر والعالم العربى. ويرى أن كتاباته تكشف عن رؤية علمية تنويرية من حيث إثرائه الفكر الاجتماعى وربطه بمشكلات المجتمع.

ومن خلال رؤية نقدية عميقة فى فكر **يوسف إدريس**، يكشف المؤلف عن كثير من المبالغات فى الآراء والأحكام التقييمية التى تناولت فكر هذا الأديب، لكنه يحمد له اتجاهه النقدى الذى واجه به العديد من الظواهر السلبية التى ابتلى بها المجتمع المصرى والمجتمعات العربية المعاصرة، ومن ثم كانت له اراء وأفكار تنويرية.

ثم يعرج المؤلف على **جمال حمدان**، فيبرز اهتماماته العلمية والثقافية ويتناولها من منظور سياسى تنويرى ويقف طويلا عند كتابة «شخصية مصر» ويشيد به ايما إشادة. ويرى أنه يفى كل كتاباته صاحب رؤية تنويرية.

وينتقل المؤلف إلى مفكر مغربى هو **محمد عزيز الحبابى**، ويؤكد على أنه كان يتمتع برؤية حضارية ثقافية استخرجت مادتها من اهتماماته الفلسفية والأدبية وإبداعاته فيها مما اثرى حركة التنوير.

ويعقد الولف فصلا مطولا يعرض فيه للرؤية العقلية التنويرية المستقبلية للمفكر **زكى نجيب محمود**، فيثنى عليه الثناء كله والذى هو جدير به، ويبرز دوره الرائد والحيوى فى إثراء الفكر العربى المعاصر ودعم التنوير، والانتصار الفائق للعقل الذى أعمله باقتدار فى تفجير قضايا فكرية هامة ومعالجة موضوعات شتى فلسفية وأدبية وفنية واجتماعية استمدها من أعماق واقعنا الفكرى والثقافى ويعتبره المؤلف على رأس المفكرين العرب المجدون فى هذا القرن، فضلا عن كونه إحدى قمم التنوير فى عصرنا هذا. ويذكر المؤلف اهم القضاياالتى ناقشها زكى نجيب وادلى فيها بدلائله مثل قضية تجديد الفكر العربى، وقضية الأصالة والمعاصرة، والصلة بين العلم والفسلفة، وربط الفسلفة بالواقع ومشكلاته، وغيرها. ثم يعرض المؤلف للمفكر **جورج قنواتى** ورؤيته العلمية التنويرية ويعتبره رجل فكر من الطراز الأول على أساس ما توفر لهذا الفكر من ثراء وعمق وتنوع وما كان لصاحبه من نشاطات علمية متعددة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى الفصل الحادى والعشرين - وهو الأخير - يعرض المؤلف لأديبنا العالمى «نجيب محفوظ» والرؤية الأدبية الفلسفية التنويرية» ويرى المؤلف أن أدبه وفكره يستند إلى أصول فلسفية بعيدة المدى ويؤثر المؤلف وصف أديبنا العالمى بأنه روائى ومؤرخ وسياسى، يتمتع بحس اجتماعى وبحس واقعى، وبحس نقدى متميز يظهر واضحا فى بعض رواياته، كما أن بعض قصصه ورواياته تتضمن أبعادا وأفكار السياسية، كما تتضمن إثارة لإشكاليات وقضايا اجتماعية وفلسفية تمثل آراءه وأفكاره فيها إثراء لحركة التنوير، غير أن المؤلف يخالفه فى نزعته التفاؤلية.

وفى نهاية المطاف أقول إن كتاب «العقل والتنوير فى الفكر العربى المعاصر» للدكتور عاطف العراقى، سياحة عقلية خالية من أى تعصب، بعيدة عن أى إسفاف، مجردة من أى هوى، واعية متأنية فى ذاكرة تاريخ حركة التنوير فى مصر والعالم العربى، نقف خلالها مع المؤلف على منجزات شخصيات صنعت هذا التاريخ، كما نقف معه على أبعاد رؤيته الخاصة لهذه الحركة ومشروعيتها وحتميتها المعاصرة وما تضمنته هذه الرؤية من آراء وأفكار له فى قضايا عديدة تتصل وثيقا بقضية التنوير.

لكن هذه السياحة فيما يمثل تاريخا مازال حيا نابضا، تحكمها ضوابط لا تجعلنا نغوص فى الذاكرة بدرجة تحجب عنا الواقع الحالى واستشراف المستقبل المأمول، فعلى قدر ما تحققه لنا من متعة التذكر، فإن إصرار المؤلف على دعوتنا لمشاركته فى إطلالته النقدية على الواقع الثقافى والفكرى الذى يراه مترديا متراجعا، لا يلبث أن يصيبنا بصدمة تحقق معاناتها للعقل العربى هزة عنيفة تسهم فى بعثه من رقاده ليعاود إثبات ذاته وإثراء وجوده وتغيير واقعه وانطلاق طاقاته ليواصل مسيرته على درب الرواد، فيمحو ما قد ران على واقعنا الفكرى من جمود وتقوقع آثرا تخلفا ثقافيا موغلا فى العقل الفردى والجمعى على السواء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نستور ماتساس*
ت: أحمد نبيل الألفى

التماسيح

(درس عن الإنسانية للأسماك الميتة)

مسرحية من فصل واحد

شخصيات المسرحية:

- المدرس.
- المهرج.
- أولجا.
- أصوات مسجلة.....

الديكور:

(أروقة عرض ذات أحواض للأحياء المائية بإحدى مدن الأتاليم. فى عمق المنظر وحول مجموعة أحواض زجاجية مضاءة للأسماك. تلاحظ على اليسار لافتة مضاءة تتدلى من السقف مكتوب عليها: «أحواض لجموع حائرة». وعلى اليمين تلاحظ لافتة أخرى مكتوب عليها: «خروج الطوارئ» وهى مضاءة كذلك).

يرفع الستار رويدًا رويدًا بينما تصدح موسيقى قوية ذات طابع عسكرى. وفى وسط المنظر يقف المدرس؛ رجل متوسط العمر يرتدى حلة زرقاء ذات طراز قديم ويضع على عينيه نظارات مذهبة ويبقى للحظات ثابتًا فى مكانه حتى تنتهى الموسيقى العسكرية فيتقدم فى اتجاه الجمهور ويسأل المدرس: هل فهمتم جيدا يا أبنائى؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أصوات الصغار: (وهم يجيبون دائما معا فى صوت واحد) نعم يا أستاذ.

المدرس: (بجدية تامة) كان ذلك هو النشيد القومى للأسماك التى تعيش جماعيا فى البحر او على الأرض. والعنصر المميز لهذا النوع من الكائنات هو الافتقار إلى الإرادة، وإلى الاستقلالية وإبداء الرأى الشخصى. فالكائنات الأخرى تقرر لنفسها فيما يتعلق بالحياة أو الموت. (بلهجة مغايرة) هل فهمتم يا أبنائى؟

أصوات الصغار: نعم يا أستاذ..

---

* كاتب ومخرج فى ميدان السينما اليونانية، صدر له ١٢ كتابا (روايات، وقصص قصيرة، وحكايات خيالية) وأخرج ٢٤ فيلما بين طويل وقصير قدمت فى كثير من اللقاءات والمهرجانات الدولية.

وتقديرًا لمجموع إنتاجه الأدبى والفنى تم تتويجه بعدة جوائز، من بينها: جائزة الحكومة اليونانية، وجائزة هانز أندرسون للتميز، والميدالية الفضية المذهبة للفنون والعلوم والآداب، وجائزة مهرجان روما للأفلام التسجيلية، والجائزة الأولى للأفلام التسجيلية أيضًا بمهرجان سالونيك، والجائزة الكبرى لمهرجان مرسيليا... وغيرها.

المـــــدرس: باختصار، انتم تعيشون وتتصرفون مثل هذا النوع من الأسماك التى توصف بأنها عسكرية، وهذا مؤداه بالمصطلح العلمى «Spiriti Morti in terram dei».

(تدخل اولجا، وهى امراة ليست فى ريعان الشباب ولكنها مازالت بعد جميلة، إنها متشحة بالسواد وتضع قبعة سوداء أيضًا تتدلى اطرافها حول رقبتها، تاتى من عمق خشبة المسرح وتهرول فى اتجاه المدرس).

اولجـــــا: اليس هذا هو المكان الذى سيلقى فيه الأستاذ الكسى تزيركوف محاضرته عن الأنواع المختلفة للأسماك البشرية؟

المـــــدرس: (ناظرًا إليها فى غضب بالغ) أجل ياسيدتى، ولكن الأستاذ الكسى تزيركوف قد إنتهى لتوه من إلقاء محاضرته.

اولجـــــا: (بخيبة امل) ياللخسارة! لكم كنت اود الاستماع إليه.....

(وبعد لحظة تفكير سريعة) أيمكننى التعرف عليه؟

المـــــدرس: (باعتزاز) لك الشرف ياسيدتى أن تكونى الآن فى مواجهته (يقدم نفسه) الكسى تزيركوف، استاذ الإنسانيات الحقيقية والمزيفة، واستاذ العلوم الحربية للدفاع عن السلام، وايضًا علوم السلام للدفاع عن الحرب.

اولجـــــا: (بتاثر بالغ) هذا شرف كبير لى ياسيدى الأستاذ. منذ طفولتى وأنا اقرا كتبك واستشعر رغبة ملحة فى التعرف عليك! لقد درست تقريبًا كل ما كتبت.

المـــــدرس: (مزهوا بنفسه) وما هو الكتاب الذى تفضلينه من بين مؤلفاتى التى لا حصر لها؟

اولجـــــا: اعجبنى كثيرًا دليلك عن طبخ الأسماك، إنه كتاب مدهش، ويشغفنى بصفة خاصة الفصل الذى عنوانه: «سمندر الماء باطرافه الرخوة مع البطاطس».

المـــــدرس: إنك تقعين فى خطا جسيم ياسيدتى، فسمندر الماء باطرافه الرخوة - التى تتضمن جلدًا لينًا بين الأصابع - والذى يسمى علميًا Tritutrus palmatus، ليس سمكًا.

اولجـــــا: (فى دهشة) وماذا يكون إذن؟!

المـــــدرس: عنصر بشرى، كثيرًا ما يغذى نفسه بافراد من جنسه. (ثم بلهجة مغايرة) استمعى إلى ياسيدتى: لقد كان ينبغى ان تكونى على بينة من كل هذا بالتفصيل، إذا كنت تقرئين كتبى كما قلت لى منذ لحظة شانك فى هذا شان تلاميذى، الأموات منهم والأحياء، والذين كان عليهم أن يعرفوا كل ما له علاقة بالأسماك الحقيقية...

(ثم مستديرًا فى اتجاه الجمهور) اليس كذلك يا ابنائى؟

اصوات الصغار: نعم ياأستاذ.

المـــــدرس: (إلى اولجا) لقد سمعتهم، اليس كذلك؟ إنهم جميعا متفقون معى... فضلًا عن أن هذه هى الإجابة الوحيدة التى بوسعهم أن ينطقوا بها (مقلدًا اصوات التلاميذ) «نعم ياأستاذ!» إنهم جميعًا مطيعون بسبب الجهل ومخلصون بسبب الخوف.

اولجـــــا: (شاردة) هذا... هذا أمر بالغ الصعوبة ياسيدى الأستاذ.

المـــــدرس: فى حوض كحوضنا البشرى، كل شىء بالغ الصعوبة ياسيدتى... وهو ما يعتبر المشكلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكبرى التى تواجهها تماسيحى العزيزة فى الفترة الراهنة.

اولجـــــا: (مروعة تقريبًا) هيه...! ولكن هل توجد هنا...

المـــــدرس: هذا طبيعى جدًا ياسيدتى. فحوض متوافق ومتزامن تمامًا كحوضنا، ويضم كل فصائل ونوعيات البشر: من عسكريين، إلى رجال دين، إلى كتاب، إلى متوحشين من اكلة لحوم البشر... حوض كهذا، يتحتم أن يضم كذلك تماسيح، ولكن مشكلة تماسيحى التى ذكرتها لك منذ قليل، تتلخص فى الصعوبة التى تواجهها للتأقلم والتعود على المناخ المتغير للفترات التاريخية المختلفة.

اولجـــــا: أنا لا افهمك ياسيدى الأستاذ...

المـــــدرس: اتبعينى ياسيدتى! (يتقدم نحو عدد من الأحواض الزجاجية المضاءة) انظرى هناك، فى المؤخرة...

اولجـــــا: (تقترب من المدرس، وتمعن النظر فى الاتجاه الذى يشير إليه) هذا صحيح...

المـــــدرس: ماذا تتبينين هناك؟

اولجـــــا: ارى تمساحين. هناك. يستريحان.

المـــــدرس: لكم أنت ساذجة ياعزيزتى! إنهما لا يستريحان، ولكنهما مستغرقان فى النوم.

اولجـــــا: (محتجة) بالأمان لكى يستريحا!

المـــــدرس: (فى حدة بالغة) إن «رد الفعل» ياسيدتى ليس مسألة راجعة على الإطلاق... هذان التمساحان، شأنهما شأن كل تماسيح العالم، يأتى نومهما كرد فعل طبيعى من أجل أن يعيشا. إنه موت مؤقت يسمى أيضًا «بيات شتوى». هل فهمتنى الآن؟

اولجـــــا: (بخجل) أخشى الا أكون قد فهمت. (ثم وهى تحاول تبرير موقفها) إننى كما ترى، ليس لى إلمام عريض فيما يتعلق بالعلوم. تنقصنى الثقافة كما كان يقول لى زوجى المسكين. لكن هذا لا يعنى إطلاقًا أننى لست شغوفة إلى حد الهوس بكل ما هو إنسانى أو غير إنسانى كذلك. إليك مثلا، عندما قتلت أطفالى، حرصت للغاية على دفنهم فى مقبرة مريحة وهادئة حيث يتاح لهم جيدًا دراسة عادات وتقاليد مجتمعنا.

المـــــدرس: إن حكايات أسرتك ياسيدتى لا تهمنى فى شىء. أرجوك أن تتكرمى بالتزام الصمت، لأن الذين تابعوا محاضرتى لديهم الرغبة فى أن يوجهوا إلى أسئلة.

صـــــوت رجل: (من خلال تسجيل) إن السيد الأستاذ محق تمامًا، فقد جاء دورنا لنوجه إليه الأسئلة عن موضوع محاضرته.

المـــــدرس: (إلى اولجا) أتسمعينه ياسيدتى؟ منذ ما يزيد على قرن من الزمان وأنت تضايقيننى بأسئلتك.

اولجـــــا: إنك تبالغ ياسيدى الأستاذ (وتخـ ـيف فى ابتسامة) ثم أن الزمن من ناحية أخرى لا اهمية له فى الأحواض المائية. فلا شىء يتغير هنا والماء دائما هو الماء.

المـــــدرس: (بعصبية) كفى ياسيدتى... إنك من فصيلة السمندر الأسود «سلمندرا اترا Salamandra atra»، نوع من الضفدعيات البرمائية التى لا احبها مطلقًا.

اولجـــــا: (فى دهشة) كيف تكهنت بذلك؟!

المـــــدرس: (فخورًا بنفسه) هذا تخصصى! وأنا على امتداد زمن ممارستى للتشريح والتصنيف لم أخطئ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أبدًا. ثم انه واضح جدًا من تكوينى: إن لديك كل عيوب نوع لا اقبله مطلقًا فى أحواضى. إنك تتحملين الأسر عن طيب خاطر، ياسيدتى العزيزة. لقد ولدت لتعيشى سجينة. ولعلك سعيدة بحالة أسرك. والعمل الوحيد الذى يمكن أن نعجب به فى حياتك البائسة، هو قتلك لأطفالك. ولكنك، حتى فى هذه الحالة البطولية، كان رد الفعل لديك وقتيًا وعابرًا. إننى على يقين تمامًا من أنك تذهبين فى أيام الآحاد متشحة بالسواد لزيارة أطفالك فى مقبرة الحى. وربما تنخرطين أيضًا فى البكاء وتمثلين دور الأم المنكوبة. اقرئى ياسيدتى نسختك من كتابى عن العلوم، وستجدين فيه كل التفاصيل عن حالتك بكل خصائصها البغيضة!

أولجا: (بخيبة أمل كبيرة) إنى يائسة ياسيدى الأستاذ... فبرغم معرفتى لجذورى البعيدة التى ترجع إلى السمندر الأسود، إلا أننى لم أكن أتصور مطلقًا أن موقفى فظيع إلى هذا الحد. فأنا ربما اقبل الأسر باعتباره تقليدًا اجتماعيًا، ولكن هذا لا يعنى مطلقًا أن الأسر يعجبنى.

المدرس: (مستفزًا) إذا كان الأسر لا يعجبك حقيقة، فماذا تفعلين كرد فعل لذلك؟ ماذا تفعلين إذن ياسيدتى العزيزة، أنت وكل السمندر الأسود؟! (ثم باعتزاز) بينما تماسيحى...

أولجا: ماذا تفعل تماسيحك؟

المدرس: إن لها ردود أفعالها، التى قد تكون ردود أفعال مؤسفة ومحزنة، ولكن مع ذلك فهى ردود أفعال حقيقية. تعالى لترى ياسيدتى، تعالى لتشاهدى عجبا... (يتناول يد أولجا ويقتادها نحو الحوض الزجاجى الكبير فى عمق المنظر) هل ترينهما؟ إنهما ساكنان بلا حراك، وسيبقيان هكذا على امتداد الشتاء.

وعلى هذا النحو تجد السلحفاة الصغيرة فرصتها لإظهار قوتها المثيرة للسخرية. فالسلاحف تمر على أجساد التماسيح وهى تعتقد أنها صاحبة السيادة فى هذه الأحواض الزجاجية!... يالها من حيوانات مسكينة!.. فهى أيضًا كالغالبية من بيننا، لا تستطيع أن تتفهم مدى عظمة هذا الموت المتمثل فى «البيات الشتوى».

وأمام هذا الإلغاء البطولى الذى يتوارى فيما وراء هذا السكون... يأتى الأطفال إلى أروقة هذه الأحواض، وينظرون متململين إلى كل أنواع السمك التى لا تهتم بوجودهم. ثم يتوقفون أمام التماسيح قائلين لأمهم:

أصوات أطفال: (مسجلة) أوه! أماه! التماسيح! تعالى انظرى! ولكنها لا تتحرك أبدًا! لماذا؟

المدرس: وبما أن الأم تكون عادة غبية بما فيه الكفاية فهى تجيبهم:

صوت امرأة: (مسجل) ذلك أنها تنام يابنائى. ولكن هيا بنا الآن، لقد شبعتم من الفرجة، لنذهب إلى محل الحلوى لتأكلوا نصيبكم من «الجاتوه»... وأنت، لأنك كنت طفلًا مطيعًا، سأشترى لك أيضًا اللعب التى طلبتها منى: «عساكر، وأسلحة حرب».

أصوات أطفال: (مسجلة) والتماسيح ياأماه؟

صـوت امـرأة: (مسجل) دعوها فى سكونها... إنها شديدة القبح!

المـــدرس: لقد سمعتم فيما أرى... يالها من أعجوبة جهل وصفائر بورجوازية! ومع ذلك فالأطفال قد أدركوا بالبداهة أن ثمة شيئًا فى ذلك الوضع السلبى للتماسيح... ولكن من يستطيع أن يشرح لهم الحقيقة؟

الحقيقة الصحيحة

أولجـــا: (فى حياء) وماذا تكون هذه الحقيقة ياسيدى الأستاذ؟

المـــدرس: لكم أنت بلهاء ياسيدتى! شأنك فى ذلك شأن معظم الأسماك التى تعيش فى أحواض اجتماعية مختلفة. إنهم مثلك فى كل ما يقولون، وأحيانا فى كل ما يفكرون فيه، لا يعرفون سوى كلمة «نعم»!

أصوات الصغار: نعم ياأستاذ!

المـــدرس: لك أن تعجبى بهم ياسيدتى العزيزة! إنهم أسماك المياه العذبة التى تستطيع الحياة فى كل مكان، وتستطيع أن تتأقلم مع كل المواقف الاجتماعية، والأخلاقية، والدينية...

أولجـــا: ومع ذلك ياسيدى الأستاذ، فأنا شخصيًا...

المـــدرس: (مقاطعًا) ماذا تفعلين أنت؟ أنت شخصيًا؟! إنك تتعلمين كيف تطبخين! أسماك مقلية مع البطاطس أو أسماك مسلوقة مع البيض. «أنت تأكلين أسماكك، وهى أيضًا لديها الرغبة فى أن تأكلك». ومع ذلك فأنت تحاولين أن تكونى لطيفة معها عندما تلتقين بها فى الأحواض الرسمية الكبيرة. إنك تحيينها برشاقة، وتوجهين إليها الدعوة لزيارتك فى حوضك دون أن تجرؤى يوما على قول الحقيقة لها، وأن هدفك الوحيد هو التهامها بنهم مع الأسرة. (يقترب منها) أليس كذلك ياعزيزتى «سلمندرا اترا Salamandra atra»؟

(ثم يتقدم نحو مقدمة المسرح).

صـــوت رجل: (مسجل) اسمح لنا بالاعتراض ياسيدى الأستاذ. كنت تحدثنا منذ قليل عن التماسيح، فتابع حديثك عن هذا الموضوع. إن السمندر بمختلف ألوانه لا أهمية له بالنسبة لنا.

المـــدرس: (ملتفتًا إلى أولجا بغضب شديد) أترين ياسيدتى؟ بسببك بدأت أتكلم عن السمندر الذى لا أهمية له، بدلًا من تحليل المشكلة الكبرى المتعلقة بالتماسيح.

أولجـــا: تابع حديثك إذن، فلم يرغمك أحد على أن تهتم بأمرنا. هيا تفضل. (تتقدم نحو لافتة «خروج الطوارئ» لكى تنصرف، لكن صوت المدرس يرغمها على التوقف).

المـــدرس: الخروج من هذا الاتجاه محظور عليك ياسيدتى.

أولجـــا: (تستدير إليه) لماذا؟

المـــدرس: (يوجه نظرها إلى اللافتة المضاءة) ألا تعرفين القراءة؟ انظرى فوق: «خروج الطوارئ». يعنى فى حالة الخطر. وإذن، فهذا ليس من أجلك، أنت التى ليس لديها أى وعى أصيل ودقيق فى مواجهة الخطر. أنت، أنت تعرفين كيف تتزلقين، وتختبئين، وتفلتين... إنك أصيلة فى انتمائك إلى السمندر الأسود، من هذا الاتجاه للخروج يمر فقط الموتى أصحاب الضمير الحى. وأعنى بهم أولئك الذين يرفضون التأقلم مع الأحواض.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أولئك الذين لا يقبلون وجه الماء بحياده اللامبالى..

اولجا: (مروعة تقريبًا) إذن، ياسيدى الأستاذ، دلنى على الطريق الذى استطيع الخروج منه.

المدرس: (مشيرًا إليها فى إتجاه صالة المسرح) من هنا ياسيدتى.

حيث يوجد آخرون من السمندر فى انتظارك.

اولجا: (تتقدم نحو مقدمة المسرح، ولكن قبل ان تنزل الدرجات المؤدية للصالة تستدير وتسأل المدرس بخجل بالغ) قل لى باالكسى تزيركوف، ألا يوجد لى اى أمل؟

المدرس: (مفكرًا) أمل... لا أعرف هذه الكلمة... ربما تكون كلمة اجنبية... اليس كذلك؟ عربية او بالاحرى صينية؟

اولجا: ماذا بك ياسيدى الأستاذ!... إنها كلمة دارجة الف الناس استخدامها كل يوم تقريبًا!

المدرس: فهمت ياسيدتى. إنها «كلمة سمندرية Mot salamandrien».

اولجا: (بارتياح) ولكن ثمة تفسيرات كثيرة لأمور قد يرتبط بها «الأمل»: الحياة، الموت، الخبز، الحرية، العمل، البهجة، الفن، العلم، المسرح، الحرب، الـ...

المدرس: (صارخًا) كفى... كفى... «الأمل» هو صرخة جنس السمندر، كمواء القط وثغاء العنزة، ونباح الكلب، وعويل التمساح.

اولجا: إنك عالم حقيقى ياسيدى الأستاذ! (تقترب منه) وإذن، هل بوسعى التعلق بالأمل؟

المدرس: تطلبينه انت، انت نفسك... ولكن بكل الأمانة والصدق. وإذا حدث ذات يوم انك اصبحت تقدرين على ممارسة عويل التماسيح، فسوف تستطيعين وقتذاك أن تعودى لزيارتنا من جديد. فسيكون دائمًا فى حوض التماسيح مكان صغير من أجلك.

اولجا: (تندفع نحو المدرس وتقبل يده) كنت على يقين، من شمولية تفهمك، ياسيدى الأستاذ.

المدرس: كونى مطمئنة ياسيدتى، فأنا اكره العاطفية المعلنة: إنها الخطر الكبير الذى يتهدد العلوم والأدب... (ثم يتابع بلهجة مغايرة) والآن تستطيعين أن تجلسى فى ركن بلا حراك كى اتابع مناقشتى...

اولجا: (مطيعة) سافعل اقسم لك!.. (تجلس على الأرض، وتثبت عينيها على المدرس الذى يتقدم من جديد نحو مقدمة المسرح، ويشرع فى الكلام).

المدرس: يوجد «السمندر الاسود Salamandra atra»، ولكن يوجد كذلك «السمندر المرقش Salamandra Maculosa»، الذى له ذيل اسطوانى، ولونه أسود تنتشر عليه بقع صفراء. والسمندر بصفة عامة يسكن فى المدن الحديثة، ويرتاد الصالونات، والمسارح، والجامعات، والمقابر. وهذه المخلوقات - برغم ما نعتقده عن جهل ساذج - هى فى حقيقة الأمر مخلوقات سامة، ولديها كل المميزات والقدرات للنجاح فى الحياة. وأستشهد لكم بإحدى هذه القدرات التى تعتبر من خصائصها الجوهرية: فهى مخلوقات قادرة على إنتاج اجزاء مختلفة من اجسامها او من ارواحها - إذا كانت لها روح - وهذا امر نادر للغاية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رد الفعل: (مسجل) (عاصفة من التصفيق وأصوات تصيح: برافوا برافوا...).

المدرس: (وهو ينحنى للجمهور بارتياح كبير) أشكركم ياجمهور السمندر العزيز على لطفكم وتجاوبكم، هذا يشجعنى على مواصلة البحث والتقصى فى شئون جنسكم. وأرجو أن تسمحوا لى الآن بالانسحاب إلى ناحية تماسيحى، فهى تنتظرنى منذ الصيف.

أولجا: (بصوت بالغ الارتفاع وهى تهب منتفضة من مكانها نحوه) أعتقد ياسيدى الأستاذ أننى فى فترة قصيرة من الزمن - ربما أقل من خمسة قرون - سوف أستطيع أن أطلق عويل التماسيح.

المدرس: (مستديرًا ناحيتها) إنك تبالغين فى تفاؤلك ياسيدتى...

أولجا: (محبطة) ومع ذلك فأنت نفسك قد عمدت إلى تشجيعى منذ حين.

المدرس: هذا صحيح، ولكننى لم أقل أبدًا إننى مؤمن بالمعجزات.

(مهرج سيرك يدخل بملابسه الملونة من الصالة إلى المسرح راقصًا؛ إذ تسمع فى الوقت نفسه موسيقى السيرك مرحة جدًا ومتصاعدة... بينما المدرس يتابع دخوله هذا فى دهشة بالغة!! ثم يقترب منه ويسأله؟!).

المدرس: من أنت أيها السيد، ومن الذى أعطاك الحق فى الدخول إلى أروقة هذه الأحواض؟!

المهرج: (لا يجيب مستمرًا فى أداء حركاته الراقصة...).

المدرس: (فى غضب) لقد سألتك أيها السيد، من أنت، ومن أعطاك الحق للدخول فى أروقة هذه الأحواض المقدسة؟

المهرج: (يخرج من سترته الملونة ورقة من الكارتون الأبيض مكتوب عليها بالخط العريض «لا أسمع»).

أولجا: المسكين لا يستطيع أن يسمعه، إنه أصم.

المدرس: هذا لا يهمنى وعلى أن أنصرف...

أولجا: وماذا عن سفينة نوح ياسيدى الأستاذ؟

المدرس: عن أى سفينة تحدثيننى؟

أولجا: أتراك نسيت إذن. إن الأحواض المائية، شأنها شأن سفينة جدنا الأكبر «نوح» عليه السلام. وبالتالى يتحتم أن تضم هذه الأحواض كل الأجناس والأنواع من الكائنات البشرية لإنقاذها من الطوفان. والسيد المهرج - بعد السمندر - هو النوع البشرى الأكثر شهرة فى المجتمعات غير الاجتماعية التى يصح تصورها فيما بعد الطوفان.

المدرس: (يقترب من مهرج السيرك ويتفحصه) أستطيع القول إنه بالأحرى من الضفدعيات المجزعة كالرخام، حرذون بر مائى يسمى بالمصطلح العلمى: «تريتوروس مارموراتوس Triturus Marmoratus»، والصفة التى تتعين بها شخصيته هى قدرته الفائقة على افتراس والتهام بنى جنسه.

المهرج: فقط عندما أتحرك مدفوعا بالجوع.

المدرس: وإذن، فدائمًا!

المهرج: (ينفجر ضاحكًا) الجوع ياسيدى الأستاذ لا يتوقف إلا عند الموت، وأنا لا أريد أن أموت.

المدرس: ولكن هكذا ينطلق لسان الحال بأنك لست أصم.

المهرج: (يخرج من جعبته ورقة ثانية من الكارتون مكتوب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عليها «لا اتكلم». ثم يخرج ثالثه عليها «لا ارى». وبابتسامة عريضة يقول للمدرس:) بحسب الأحوال... وهذا يعني أنني إنسان متكامل.

المدرس: (صارخًا في حدة وغضب) اغرب عن وجهي... إذا قدر لأحواضي المائية أن تكون سفينة نوح للبشر، فإني أرحب بالطوفان! الطوفان!

المهرج: هدئ من غضبك ياسيدي الأستاذ... كن هادئًا...

المدرس: (اكثر حدة) اغرب عن وجهي، اقول لك... لقد اصبح على الأرض من الآدميين اكثر مما ينبغي... فلتقبل عليها إذن مملكة التماسيح... (ينظر حوله في الاتجاهات الثلاثة المؤدية إلى المكان ويصرخ:) يا حراس... أين الحراس؟

(صمت عميق)

المدرس: الا يوجد أحد هنا؟ (يتقدم ناحية الأحواض وينظر). إن تماسيحي مازالت تغط في النوم!... ياحراس... (ثم مرتفعًا بصراخه) خطر إنسان! ياحراس.....

المهرج: لا جدوى من صراخك ياعزيزي. إن السيدة وأنا، سوف تكون النجاة من نصيبنا. ولا شيء ولا أحد بوسعه أن يحول دون ذلك. إننا نمتلك قوة أعظم من الموت: «التريزوتاريا اريسيلندريكا بيوتيرنيا انامارينوس امبوليكوس ان كريستالديكوس انديميونيس اكستيرتيراتوم انديجينيكوس استيولاتوم».

La "Trisutaria aric-
ylindricabiotirenia anamaritus embol-
icus in criystaldikus extirteratum in-
digenicus estipulatum".

كل هذا في كلمة واحدة بعني...

اولجا: (بإعجاب) يعني ماذا إذن؟

المهرج: (موجها كلامه للمدرس) يعني ماذا إذن ياسيدي الأستاذ؟ فانت العالم الكبير لهذا القرن، العالم الذي درس كل شيء ويعرف كل شيء، واصبح يمتلك القدرة على التمييز بين البشر والأسماك أو بين الأسماك والبشر. قل لنا إذن ماذا تعني هذه الكلمات؟ ما هي هذه القوة التي تتيح لنا أن نبقى أحياء برغم الطوفان وكل ضروب الكوارث؟ إن وحوش ما قبل التاريخ العملاقة قد انقرضت نهائيًا، وتماسيحك ايضًا سوف تختفي نهائيًا في زمن وجيز. أما نحن، الذين صنفتهم من فصيلة «التريتون» أو «السمندر» فسوف نبقى (صائحًا) سوف نبقى! إلى الشيطان سفينتك!.. لسنا في حاجة إليها، لاننا لا نخاف الطوفان. (ثم بلهجة انتصار) الآن، تستطيع أن تتعلمها ياسيدي الأستاذ. تستطيعون جميعا أن تتعلموها «الطوفان هو نحن انفسنا!»

المدرس: (ينظر إليه مروعًا... فهو في حالة ذعر مفاجئ... ثم يتوجه إلى الجمهور ملتمسًا منه العون وقد تملكه اليأس) ساعدوني ياسادتي. انقذوني من هذا «التريتون»، وهذه «السمندر»: إن أحواضي المائية في خطر. إن تماسيحي في خطر. إن موتى في خطر. (ينهار على الأرض مرتكزًا على ركبتيه ومخفيًا وجهه بين كفيه).

المهرج: (إلى اولجا بصوت خفيض). اعتقد انه قد حان الوقت للخلاص من هذا الغبي.

اولجا: (مروعة) ماذا تريد أن تقول؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المهـــــرج: (وقد اخرج مسدسًا من جيبه) اقتله... إن اولئك الذين يصرخون ويعترضون يكونون دائمًا خطرين جدًا على توازن عالمنا المختل التوازن. وهذا ينطبق بصفة خاصة على العلماء عندما يكابدون ازمات الضمير... مرضى هذا العصر المقلق

اولجـــــا: جدًا لحضارتنا.

المهـــــرج: كلا. فانا ضد العنف... ضد العنف. (برقة بالغة) ولكن اين ترين العنف؟ إن الأمر لا يتـــعلق إلا بما يســـمى «اوتانازى: Euu-thanasie». اتعرفين ياسمندرتى

اولجـــــا: العزيزة معنى كلمة «اوتانازى»؟

المهـــــرج: كلا. فهى بالنسبة لى كلمة بالغة الغموض. إنها كلمة «... اصل يونانى تد... إما «موتا بلا الم». وإما «قتلا مشروعًا وعلميًا» تخليصًا للمريض من الام قاسية ومزمنة لا شفاء منها. (ثم بلهجة مغايرة) وإذن، ماذا ترين؟ سوف نهدى هذا القتل العلمى المشروع لهذا العالم المسكين الذى درس كل شىء ماعدا الجوهرى. إنه سر الـ «تريزوتاريا اريسيلندريكا، ببوتيرنيا انا ماريتوس...».

"Trisutaria aricylindrica biotirenia an-amaritus..."

اولجـــــا: (تقاطعه صارخة) أستحلفك بالله الا تعاود النطق بهذه الكلمات. إذا كنت قد قررت قتل الأستاذ، فافعل، أما انا، فسأنصرف، لانني اخاف من الضجيج.

المهـــــرج: (متهكمًا بعض الشىء) انت حساسة للغاية ياسمندرتى العزيزة.

اولجـــــا: ربما. (ثم بلهجة مغايرة) وإذن، سأنصرف؟

المهـــــرج: نعم... (يرفع يده اليمنى متهيئًا لإطلاق النار، بينما تقذف اولجا بنفسها عليه وتمنعه من ذلك...) ماذا دهاك؟ (تصدر عن اولجا صرخات غريبة) اشرحى لى إذن، ماذا دهاك؟

اولجـــــا: (تتابع صراخها وعويلها دون أن ترد عليه...).

المـــــدرس: (يهب واقفًا مشحونًا بانفعال جارف يقبل اولجا) ها هى المعجزة التى تمنيتها منذ حين قد تحققت ياطفلتى العزيزة، فعويل التماسيح وصراخها يصدر عنك! وانا الذى لم أستطع الاعتقاد بأن ذلك سيكون بوسعك ذات يوم! ها أنت ذى ترين الآن ياعزيزتى الصغيرة أن الحاجز الضخم المعوق للعلوم فى تجاوزها للحدود الإنسانية هو المنطق. ثمة تماثيل علمية اكثر مما ينبغى، مع افتقار للخيال والشعر! (ثم بصوت بالغ القوة) إن سمندرتى العزيزة بوسعها إطلاق عويل التماسيح! لقد اعولت إعوالا...

المهـــــرج: (بصوت خفيض) اخشى أن يكون الأمر قد تطلب قتل اثنين.

(من عمق الديكور المسرحى يسمع عويل التماسيح. المدرس يجمد فى مكانه وسط المسرح بلا حراك. إنه لا يكاد يصدق ما يسمع. ينظر حوله وقد غمره ضرب من الإعجاب والفرح... يتقدم نحو اولجا ويسألها).

المـــــدرس: انت ايضًا، تسمعين أصوات المعجزة؟

اولجـــــا: (تطلق صرخة مرحة).

المـــــدرس: ومع ذلك، فالشتاء مازال قائما... إننا فى شهر ديسمبر. (إلى المهرج:) اتسمع انت ايضًا ياسيدى؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المهـــــرج: (بدون اكتراث) ماذا؟

المـــــدرس: أصوات هذه الصحوة غير المتوقعة.

المهـــــرج: (يتسمع فى صمت، ثم يجيب) لا. ولكن على الانتهاء أولًا من أمرك! فلم يعد لدى مزيد من الوقت أضيعه.

المـــــدرس: ماذا تريد منى؟

المهـــــرج: (ببساطة بالغة) اقتلك. (ثم مشيرًا إلى اولجا) وربما على أن اقتل هذه السمندر كذلك.

المـــــدرس: من أجل أن تكسب ماذا؟

المهـــــرج: من أجل متعتى الشخصية. ماذا يكسب أولئك الذين يخوضون الحروب؟

(عويل التماسيح يسمع الآن اكثر قوة).

المـــــدرس: لقد فاتتك الفرصة أيها التريتون المسكين. لن تستطيع بعد أن تقتلنا. فالزمن قد تجاوز خطر الإنسان نهائيًا.

المهـــــرج: (بسخرية) هذا من قبيل المزاح الغبى. فأنا باستطاعتى دائمًا أن اقتلك.

المـــــدرس: اضغط على الزناد إذن. (المهرج يتردد) اضغط أقول لك. لماذا تتردد؟ ما الذى يخيفك؟

المهـــــرج: (محاولا أن يبدو رابط الجاش) أنا لم اتردد أبدًا فى مواجهة أى شىء.

(يستعد لإطلاق النار على المدرس ولكن أولجا تندفع نحوه وتمنعه).

أولجـــــا: (بصعوبة بالغة ضاغطة على مقاطع كلمتها:) لا - تقـ - تله.

المـــــدرس: (إلى أولجا وهو هادئ تمامًا) دعيه ياطفلتى، دعيه.

(أولجا تبتعد عن المهرج، وتسيطر على الموقف لحظة من الصمت العميق).

المهـــــرج (يرفع يده المسلحة ببطء شديد، يتقدم فى اتجاه المدرس، يضغط على الزناد ولكن لا يسمع أى أثر لطلقة. يضغط من جديد: مرة، مرتين، ثلاث مرات... يلقى بمسدسه على الأرض فى هياج شديد صائحًا:) إلى الشيطان!... ومع ذلك لم تمض سوى بضعة قرون على استخدامى لهذا المسدس فى قتل يسوعى مارق. فما هذا الذى يحدث الآن؟

المـــــدرس: (ببساطة تامة) إنها التماسيح أيها التريتون العزيز... التماسيح قد استيقظت... ألا تسمعها.... حاول أن تسمعها... حاول.

(عويل تماسيح قوى جدًا.

حركتان موسيقيتان فى تصاعد.

الأنوار تنطفئ.

ولا شىء يسمع بعد...

صمت وظلام...

ثم ضوء شمعة يأتى شاحبًا من عمق المنظر:

إنه المدرس رافعًا الشمعة ويتقدم تدريجيًا نحو مقدمة المسرح موجهًا كلامه التالى للجمهور).

المـــــدرس: إنى آسف وحزين ياأصدقائى لهذه المسألة العارضة غير المتوقعة. ففى غضون بضعة أيام لن يكون لدينا شىء: لا كهرباء، ولا طعام. كان أسلافنا المساكين يقولون: «فى حالة الحرب كما فى حالة الحرب». أما أنا فأجدنى مضطرًا لأن أقول لكم: «فى حالة الطوفان كما فى حالة الطوفان». علينا أن نبدأ كل شىء من جديد. ففى أرض خالية من البشر نستطيع دائمًا أن نأتى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالمعجزات. سوف نحقق النظام لكل شيء.
وتماسيحي سوف تساعدنا في جهودنا. (بارتياح بالغ حاملًا دائمًا الشمعة، يتوجه ناحية الأحواض الزجاجية. يحاول أن ينظر... يقرب الشمعة من الأحواض. يصرخ.) أين أنتم يا أصدقائي؟ لم يعد هناك أدنى خطر من الإنسان... سوف تستطيعون أن تعيشوا في كل مكان... وفي كل العصور... (يصيح بمزيد من القوة) ولكن أين أنتم إذن؟

(مركز إضاءة يطرح على ركن من المنظر المسرحي حيث يرى المهرج متكئًا على جدار وهو ينظر إلى المدرس ويبتسم).

المهرج: هم أيضًا قد ماتوا... لم يعد بعد أحد في الحوض الكبير لعالمنا. لا أحد سواك أنت، وأنا، والسمندرة السوداء الصغيرة التي استطاعت أن تنجو بنفسها منزلقة تحت حجر.

المدرس: (وهو لا يريد أن يصدق عينيه، يقترب من المهرج ويتحسسه) أهو أنت؟ التريتون؟

المهرج: أجل... التريتون المسكين الذي استطاع أن ينجو بنفسه هو أيضًا في إحدى الملاحات القريبة من البحر. لكم كانت رهيبة حقًا هذه العاصفة المدمرة. إن تماسيحك كانت أول من أدركها الموت.

(تسمع موسيقى تتسم بالغموض)

المدرس: (بخيبة أمل كبيرة) سوف نبدأ إذن من جديد...

المهرج: سوف نبدأ من جديد... إني أصم، وأبكم، وأعمى... تابع إلقاء محاضرتك.

(يبقى المدرس صامتًا للحظات، ثم بصعوبة بالغة يشرع في الكلام من جديد).

المدرس: (للجمهور) من بين الأسماك البشرية نجد أن جماعات التريتون والسمندر هم فقط الذين لهم الموهبة العظيمة الخاصة بـ: «تريزوتاريا أريسيلندريكا بيوتبرنيا أنا ماريتوس أمبو ليكوس أن كريستالديكوس أنديميونيس اكستيرتيراتوم انديجينيكوس استيبولاتوم».

ATrisuttarria aricylindrica biotirenia anamarittus embolicus in crystaldikus endymionis extirteratum indigenicus estipulatum"

فبفضل تلك القوة استطاعوا أن ينقذوا أنفسهم من الطوفان... (ثم بلهجة مغايرة) هل فهمتم يا أطفالي؟

(مسجلة) لا. يا أستاذ.

لقد سألتكم إذا كنتم قد فهمتم يا أطفالي؟

(بمزيد من القوة) لا. يا أستاذ.

أصوات أطفال: (مكتئبًا للغاية من هذه الإجابة غير المتوقعة) لم

المدرس: يفقد بعد كل شيء إذن. (يسكره للحظة ضرب

أصوات أطفال: من البهجة والسعادة) نستطيع إذن أن نبدأ من

المدرس: جديد! (باكيًا وضاحكًا في الوقت نفسه) أعيدوا لي إجابتكم يا أطفالي أعيدوها لي...

(أصوات تقول، وتصيح، وتغني «لا يا أستاذ» أولًا ثم تتكرر مقصورة فقط على أداة النفي «لا»... يمتلئ فراغ المسرح بترديد «لا» فنسمعها من كل الجهات ومن كل الأماكن ومن كل الناس... بينما المدرس في وسط المسرح مستمرًا في البكاء والضحك، والأصوات تسمع بقوة متزايدة).

«النهاية»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انتـــظار

تجمعوا وافترقوا أمام الحديقة الكبيرة وعيونهم القلقة ترقب كل الاتجاهات التى يمكن أن يأتى منها.

لمح البعض عربة كبيرة بصندوق مغلق تقف عند إحدى ناصيتى الحديقة فأسرعوا إليها، وجرى خلفهم الآخرون، ولكنها استدارت، واندفعت بعيدًا، وصاح واحد منهم:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ليست هى، إنها عربة أدوية.

عادوا إلى الوقوف أمام الحديقة فرادى وفى حلقات صغيرة وعينا كل منهم تنتقل بين الاتجاهات المختلفة.

جرّت الصبية الصغيرة أباها المسن الضرير، سألت امرأة كهلة يتشح وجهها بالسواد:

- جاء؟

نظرت المرأة إلى الرجل الضرير، قالت بعد تردد:

- لا.

ودفع الشاب الكسيح نفسه وهو يضرب الأرض بقفاز كفيه الخشبى ضربات سريعة، تطلع إلى رجل يتلفع بكوفية مهترئة:

- جاء؟

فانشاح الرجل بوجهه:

- يقولون إنه لن يأتى.

وتساءل الكسيح فى نفسه وهو يدفع بدنه باتجاه عجوز تجلس على الرصيف الذى يتوسط الطريق، إذا كان لن يأتى فلماذا ننتظر؟

وضاق كل واحد بكل وافد جديد ينضم إليهم لأن كثرة المنتظرين تقلل فرصته هو. ومر رجل يمسك بحقيبة أوراق من أمام الحديقة بخطوات سريعة، استوقفته الأعداد الكبيرة من الرجال والنساء والشيوخ والكهول والشباب والأطفال المتجمهرين أمام الحديقة، لاحظ أنه لا يوجد رخام أمام باب الدخول، وأن هيئات الواقفين لاتنبىء بأنهم يمكن أن يكونوا من رواد الحديقة ذات رسم الدخول المرتفع، سأل شاب من الواقفين فى حلقة صغيرة عن السبب فى التجمهر، نظر الشاب إلى ملابس الرجل الأنيقة وحقيبة يده، وقال:

- لا أعرف.

فقال شاب نحيل يرتدى منامة قديمة متسخة وهو يبتسم ساخرًا:

- المذيع إياه.. يبدو أنها أكذوبة.

أدرك الرجل سر التجمهر، سار خطوات، توقف، جال ببصره بين المتجمهرين ثم وقف على مقربة من إحدى حلقات الواقفين، وحاول أن يتخذ هيئة الواقف لمجرد الفرجة.

ظهرت عربة فى الشارع الواسع الموازى لشرق الحديقة فاندفع إليها البعض، وفى اللحظة نفسها ظهرت أخرى ناحية الغرب فجرى إليها آخرون، ولم تكن أى من العربتين عربته فعاد الفريقان خائبين.

قال واحد:

- لقد أكدوا أنه سيجىء فى العاشرة.

وقال آخر:

- ستدور آلة التصوير ومن تتوقف عنده يكون هو الفائز.

فقال ثالث:

- لا.. سيوجه سؤالا ويكون صاحب الإجابة الصحيحة هو الفائز وقال عجوز وهو يخبط بعصاه:

- يحددون الفائز هناك من أقاربهم ومعارفهم ثم يأتى هو ليضحك علينا. واشتد حر الظهيرة، وخشى كل واحد أن يلوذ بمكان ظليل خشية أن تظهر العربة فجأة فلا يستطيع أن يكون فى الصف الأول أمام الرجل فتضيع فرصته، وراح الشاب الكسيح يجر نفسه من مكان إلى آخر.

وزادت حدة الحر، ويئس قليلون فانصرفوا وعيونهم تنظر فى الاتجاهات الأربعة، وتقاربت بعض الحلقات، وانضم إليها بعض من يقفون فرادى، تبادلوا كلمات تشى بالشك ومحاولة التأكد من حضور الرجل اليوم، وضحكت شابة وسخرت من نفسها ومن المنتظرين، فشفت بعض الوجوه بالابتسامات، وتحولت الكلمات إلى أحاديث متقطعة فحكايات وشكاوى وتعبيرات عن الآمال البعيدة التى يمكن أن تتحقق، وشاع بين البعض جو من الود فتبادلوا التعارف، وقامت امرأة سمينة بتوزيع كيس البرتقال الذى كانت تحمله على الواقفين بالقرب منها ليبلوا ريقهم.

وصاح واحد وهو يشير إلى عربة تنعطف وتنطلق أمام الحديقة:

- جاء.. جاء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واندفع الجميع إلى العربة التى توقفت وقد أوشكت أن تدهس بعضهم ولاح وجه الرجل الوسيم الباسم من خلف الزجاج الأغبش، وحاول أن يفتح باب العربة وهو يلوح بالعلبة الصغيرة، فاشتد الزحام يحول بينه وبين النزول.

وظهر رجل من شرطة المرور فناداه الرجل ليبعد المتزاحمين ويحفظ النظام فتقدم الشرطى بهمة وأخذ يدفع الواقفين أمام باب السيارة حتى هبط الرجل، ووقف هو أمامه وهو يبسط ذراعية ليحول بين الرجل وبين المتدافعين، تساءل رجل الشرطة فى نفسه، لماذا لا يكون الجنيه الذهبى من نصيبه هو؟

حاول الرجل المنتظر أن يبتسم والمصور لا يستطيع مغادرة العربة بآلة التصوير، واندفع المتزاحمون وتصايحوا، تدافعوا بالمناكب والأيدى، ودفع شاب آخر بعنف فدفعه الآخر بعنف أشد، وسرعان ما تشابكا وتبادلا السباب، حاول البعض تهدئتهما، وتعالت الصيحات، وشج رأس امرأة وسال الدم فأعولت، وتجهم وجه الرجل واندفع إلى العربة وأغلق بابها بعنف.

وانطلقت العربة بسرعة، وجرى خلفها من أملوا أن تقف فى مكان آخر، وحاول الشاب الكسيح أن يلحق بهم.

أخلاق الأرض وأخلاق السماء

حسن طلب

ينبغى أن نتفق فى البداية على أن ضرورة فض الاشتباك بين الأخلاق من جهة والدين من/جهة أخرى، لا يعنى بأية حال انتقاصا من قدر الدين، بل يعنى - على العكس من ذلك - إجلالا لشأنه واعترافا بقدسيته، وارتفاعا بهذه القدسية عن متغيرات الحياة الأخلاقية للبشر، وتباين سماتها ومعاييرها من عصر إلى عصر ومن مكان إلى مكان.

وينبغى أن نتفق أيضًا على أن الحقائق المقدسة التى تشكل جوهر الدين، والتى تتجه عادة إلى مخاطبة الوجدان والتأثير على المشاعر، تختلف اختلافا بينا عن الحقائق الأخلاقية التى تخاطب العقول وتمس المصالح العامة للمجتمع الإنسانى، فتعمد إلى تحديد قواعد السلوك بما يضمن تحقيق هذه المصالح العامة التى تتغير طبيعتها من عصر إلى اخر، كما تتغير الوسائل التى تعمل على تحقيقها حسب ما يجدّ فى المجالات الإنسانية الأخرى من أنماط جديدة للرغبات، ومن أشكال جديدة للعلاقات بين البشر.

فإذا أقررنا بهذا التمايز بين القداسة باعتبارها القيمة العليا فى مجال الدين، والخير باعتباره القيمة العليا فى مجال الأخلاق، كان علينا أن نمضى صُعُدا فى سلم التمييز؛ حتى نصل إلى النتيجة الحتمية التى لا سبيل إلى تجنبها، ألا وهى فصل شئون السماء عن شئون الأرض، والاعتراف بأن للقيم الدينية لغتها التى يمكن تلخيصها فى (التحليل والتحريم) عن طريق الأوامر والنواهى، كما أن للقيم الأخلاقية لغتها التى تتلخص فى ربط هذه الأوامر والنواهى بمنظومة قيميةٍ معرضة دائما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للتغيير والتعديل بفعل ما يطرأ على الحياة البشرية من نظم جديدة وما تخضع له من تطور مستمر.

إن لغة القيم الدينية هى فى الأساس لغة معيارية، اى تهتم بما ينبغى أن يكون عليه السلوك الدينى وفق معايير محددة إلهيا، ولذا فهى معايير مقدسة، وهى بسبب قدسيتها ثابتة، أما لغة القيم الأخلاقية فلا تعترف أصلا بفكرة ثبات المعيار، وهذا ما يقتضى منا وقفة لمعالجة قضية المعيار فى علاقته بالقيمة.

ونلاحظ فى البداية، أن الكيفيتين السالبة والموجبة للقيمة (الخير والشر فى الأخلاق مثلا) تقودان معًا، او بمعنى أصح تؤديان إلى فكرة المعيار /(Criterion Norm) أو فكرة المقياس، Measure، لأن المقياس أو المعيار يشتمل على هاتين الكيفيتين ويقيسهما كما يقيس الترمومتر درجات الحرارة؛ وعلى ذلك، فالقيم الموجبة والسالبة كلتاهما، تخضعان لفكرة المعيار، فكأن القيم كلها - ترتيبا على ذلك - معيارية، اى انها تتطلب أن تتحقق حسب قواعد معينة، وهذه القواعد فى النهاية هى التى يتشكل منها المعيار، وهذا هو المقصود غالبًا حين يقال إن مبحث القيم Axiology يتكون من علوم معيارية ثلاثة، هى المنطق والأخلاق والجمال، ذلك أن هذه العلوم، تصب اهتمامها فى الأساس، على القواعد المثلى التى ينبغى أن يكون عليها كل من الحق والخير والجمال، دون أن تلقى بالا للحال التى يكون عليها فى الواقع هذا الثالوث المقدس.

وكون القيم معيارية على هذا النحو، يلقى فى الروع أن المعيار يسمو على القيمة ويتجاوزها كما يتجاوز المقياس المقيس، وربما ألقى فى روعنا أيضًا أن المعيار، شأنه شأن أى مقياس، يتمتع بخاصية الثبات Stability التى قد تفتقر إليها القيمة بوصفها مقيسة، ولكن مثل هذه الفكرة لا تصمد طويلا أمام محك النقد، فالعلاقة بين القيمة والمعيار ليست على طول الخط علاقة المتبوع بالتابع أو المقيس بالمقياس.

ولكى نمتحن العلاقة بين القيمة والمعيار، ما علينا إلا أن نستحضر مثالا حول قيمة معينة، ولتكن قيمة الحق، فما الذى نعنيه حين نقول الحق والحقيقة والحقيقى إلى آخر تلك المشتقات؟

إن إحدى الإجابات على هذا السؤال تكمن فى اننا حينما نقول أن هذا الشىء أو ذاك حقيقى، فإنما نعنى أنه يطابق الواقع الخارجى فتكون قيمة الحق بذلك خاضعة لمعيار التطابق Correspondence غير أن تلك ليست الإجابة الوحيدة الممكنة، إذ يمكن أن نقول عن الشىء إنه حقيقى، ويكون ما نعنيه بذلك انه متسق مع نفسه، فنكون بذلك قد استبدلنا معيار الاتساق Co-herence بمعيار التطابق، مما يدل فى النهاية على أن الحقيقة بوصفها قيمة، أشمل وأرحب من أن يستوعبها ويقيسها معيار واحد بعينه، وبالتالى فإن لكل معيار أوجه نقصه وقصوره، فمعيار التطابق مثلا، لا يمكن تطبيقه على الحقائق التاريخية ومعيار الاتساق يهمل الواقع الخارجى اهمالا تامًا.

وإذا انتقلنا من ميدان الحق إلى ميدان القيم بصفة عامة، وجدنا أن هناك معايير عدة يقوم الفلاسفة بإخضاع القيم لها، كل حسب وجهته وثقافته، فهناك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معيار اللذة Pleasure ومعيار الجدوى أو المنفعة Utility الذى يأخذ به النفعيون، إلى غير ذلك من معايير مطروحة فى تاريخ الفكر الفلسفى القديم والحديث، بل إن بعض المفكرين، أبى إلا أن يبتكر معايير أخرى جديدة، على نحو ما فعل المفكر الفرنسى «لويس لافيل L.Lavelle» (١٨٨٣ ـ ١٩٥١م)، حين نظر إلى فضيلة الطهارة Purity، فوجد أنها رائعة وبسيطة فى آن، فجعل منها مقياسًا لجميع القيم، على أساس أنه فى النقاء، وفى النقاء وحسب، تكون الأشياء ومعناها شيئًا واحدًا، وهناك محاولة شبيهة سبق أن قام بها منظر الفوضوية An-archism «ميخائيل باكونين M. Bakunin» (١٨١٤ ـ ١٨٧٦م)، حين صاغ فى القرن الماضى معيارًا خلقيًا فحواه أنه بالنسبة للرجل الثورى، فإن كل ما يساعد على انتصار الثورة، فهو أخلاقى Ethical، وكل ما يعوقها فهو غير أخلاقى Unethical، بل هو اجرامى Criminal.

وهكذا تتعدد المعايير بتعدد المذاهب والأيديولوجيات فليست المعايير إذن أقل من القيم تعددًا، كما أنها ليست أكثر منها ثباتا. فإذا أخذنا معيارا مثل اللذة، لوجدنا أنها هى نفسها فى حاجة إلى معيار فوقها ليقيسها ويحددها، فاللذة متغيرة ومتذبذبة، وكما يلاحظ «تينانت» فنحن نفضل ما هو أكثر لذة من الخبرات عما هو أقل، وكلما نمت قوى النفس، فإن اللذة التى تلائمها لا تبقى كما هى، ويبدو أن اللذة بوصفها معيارًا هى التى تخضع للقيم، لا العكس، فاللذة المكثفة التى تدوم طويلا، نصيبها من القيمة أعلى بكثير من تلك التى تكون أقل كثافة وأقصر مدة.

وما نريد أن نصل إليه، هو أن العلاقة بين القيمة والمعيار أعقد من أن تمثل بخضوع أحدهما للآخر، وهذا هو ما جعل فيلسوفًا مثل «كانت» لا يميز القيمة عن المعيار، وإن ميزها، فلكى يخضعها له، أما «كومبز» فإنه يوحد بينهما كما يبدو من قوله إن القيمة تختلف عن الكيفية quality فى أنها معيار، بينما الكيفية تحديد تجريبى.

والحق أن فكرة المعيار ووجهت بنقد شديد فى الحياة الفكرية المعاصرة، فهذا هو «ريمون رويه» وهو أحد أبرز الباحثين المعاصرين فى مجال القيم، ينتقد المعيار مع اعترافه بوجوده، فيشبهه بالنمط أو الأنموذج، بكل ما يعنيه ذلك التشبيه من جمود ورتابة، وهو يشير إلى صعوبة تطبيق المعايير على الفعل الإنسانى، خاصة حين يرتبط هذا الفعل بأهداف عديدة متكافلة أو ذات مراتب، كأن يرغب امرؤ فى الثروة ليتمكن بعدئذ من كتابة أغان فى هدوء، أو يرغب فى عمل علمى ليحظى بشهرة اجتماعية أو سياسية، ففى مثل هذه الأحوال يتطلب الأمر معايير نوعية عديدة لكل مرحلة أو مرتبة من مراتب الفعل، مما قد ينتج عنه كثير من التداخل والارتباك، وربما من التناقض بين المعايير، كما قد ينتج عنه فى النهاية تقييد الفعل نفسه، فيكون المعيار ـ والتشبيه لرويه ـ قد أصبح كمبدأ حفظ الطاقة فى الفيزياء، يمنع بصورة قبلية تحقيق الحركة الدائمة، ويخلص «رويه» من ذلك كله إلى أن الكشف عن المعايير الأساسية يختلف فى صعوبته من مجال إلى آخر.

غير أن النقد الأهم لفكرة المعيار، وللعلوم المعيارية بالتالى إنما يعود فى جانب كبير منه إلى الوجودية Ex-istentialism، فالوجودية عمدت بصفة عامة إلى هدم كل المعايير لكى تتمكن من إعادة تقييم كل القيم، وكأنها كانت بذلك تترسم خطى «نيتشه»، ولذا فقد خلت معظم المؤلفات الأمهات فى الفلسفة الوجودية من الإشارة إلى (ما ينبغى) فعله، هذا إذا حفلت هذه المؤلفات بصيغة الإشارة إلى (ما ينبغى) على الإطلاق، ذلك أنه أصبح ينظر إلى المعيار Norm على أنه قيمة ثبتت وتجمدت وأصبحت مفروضة على الإنسان من الخارج، والقيمة إذا فرضت من الخارج، وإذا ما ثبتت وشاعت، لا تستحق اسم القيمة كما يرى «بولان R. Polin»، فى كتابه (خلق القيم)، لأنها آنئذ تتنافى مع الاستجابة الحرة والخلق التلقائى الأصيل.

وأسهمت العلوم الاجتماعية الأخرى فى زعزعة عرش العلوم المعيارية حينما اثبتت أن المعايير تنحل وتتفكك، فحينما لا تصلح المعايير السائدة فى الاستجابة لواقع الحياة، تنهار الثقافة وتتفكك، لأنها تصل إلى حالة يسميها «اميل دوركايم E. Durkheim» (١٨٥٨ - ١٩١٧م) حالة انعدام المعايير Anomie Normlessness، حيث يكون على المجتمع أن يستعد لاستقبال مرحلة جديدة ذات ثقافة مغايرة ومعايير مختلفة.

ولا ريب أن فى سقوط فكرة المعيار الواحد الثابت زوالا للطابع المعيارى للقيم، وضعضعة للأساس الذى ترتكز عليه العلوم المعيارية، لأن التقدير Appreciation الذى تقوم عليه هذه العلوم باستخدام المعيار، سيحل محله الوصف Description أو التفسير Explication أو التقرير Assertion، إلى آخر هذه الاصطلاحات التجريبية شبه المترادفة، وبعبارة أصح فإن البحث فيما ينبغى أن يكون سيتراجع، ويتقلص إلى أقصى حد ممكن، أمام البحث فيما هو كائن، منذ أعلن الاجتماعيون وغيرهم من الآخذين بالمنهج الوضعى Positive meth-od، عن إمكان الدرس التجريبى للقيم، حيث يصبح علم الجمال مجرد تابع لعلم النفس Psychology، أما بقية العلوم المعيارية، فلن تكون فى موقف أفضل من موقف علم الجمال.

على أن المتمسكين بالعلوم المعيارية، لايزالون يدافعون عن حصنهم الأخير فى مواجهة المد الوضعى والتجريبى لهذا العصر، ومعظم هؤلاء ينتمون إلى المثالية Idealism وتحارب فلولهم تحت لوائها، وربما يمثل هؤلاء «اندريه لالاند A. Lalande» (١٨٦٧ - ١٩٦٤م) الذى أخذ على عاتقه أن يفند حجة القائلين بأنه لا يوجد علم معيارى ولا يمكن أن يوجد، لأننا لا يمكن أن نستنبط من قضية فى المضارع قضية فى صيغة الأمر، ويستند «لالاند» فى تفنيده لهذه الحجة، إلى أن المعيار لا يدل على الأمر كما يتوهم أعداؤه، فليس من شأن العلوم المعيارية أن تأمر بقواعد معينة، لا فى ميدان السلوك ولا فى ميدان الفن، بل إنها تبحث فى القيم، وإن هى تعرضت للأوامر فإنما تفعل ذلك بقدر ما تتضمن هذه الأوامر من القيم، ويخلص «لالاند» من ذلك كله إلى أن العقل فى أساسه ليس تقريريا، بل معيارى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد ارتبط الخلاف بين المعياريين من جهة والوصفيين أو التفسيريين من جهة أخرى، بقيام ثنائية فلسفية بين القيمة والواقعة Fact، وهذا ما يقتضى منا وقفة خاصة.

والحق أنه إذا كانت ثنائية القيمة الواقعة-Fact Val ue Dichotomy قد حظيت برواج خارج الدوائر الاكاديمية والمهنية الضيقة، فإنما يعود ذلك إلى الوضعيين الذين كانوا يقولون بوجود هوة منطقية -Log ical gulf بين الوقائع Facts والقيم Values. وقد استند الوضعيون على فلسفة «ديفيد هيوم D. Hume» (١٧١١ - ١٧٧٦م) التى كانت تميز بين الأخلاق من جهة، وعلاقات الواقع من جهة أخرى، فميزوا هم بين الوقائع التى هى موضوع العقل والمناهج التجريبية -Im pirical Methods، والقيم التى تتحد عندهم بالمشاعر والرغبات، ومن هنا أطلق على نظريتهم تلك اسم (النظرية الانفعالية)، لأنها تنظر إلى أحكام القيمة على أنها مجرد أقوال تعبر عن مشاعر صاحبها، ومن ثم فالعبارات المعيارية لاتقبل الصدق أو الكذب، وانما تعبر فقط عن عواطف المتكلم ، كما يرى «الفريد اير A. J. Ayer»، أحد زعماء الوضعية المنطقية -Logical Pos itivism المعاصرين.

لقد تفرعت إذن عن ثنائية القيمة والواقعة، ثنائية أخرى بين أحكام القيمة من جهة، والقضايا الواقعية Factual propositions للعلم الطبيعى من جهة أخرى، وقد تم استبعاد أحكام القيمة فى هذه القسمة الثنائية من مجال العلم، على أساس أنها لاتندرج تحت العبارات أو القضايا العلمية، وإنما تنتمى إلى مجال الانفعالات التى لا يمكن وصفها بالصدق ولا بالكذب، أو بمعنى اخر، يستحيل تبرير أو تأييد حكم القيمة بالرجوع إلى الوقائع، وبذلك تكون الوضعية قد حولت القيم إلى أشياء لا معنى لها، وأصبحت الفلسفة الخلقية مجرد بحث من الدرجة الثانية Second - order enquiry على أحسن الأحوال، فكل ما يمكن أن تدرسه هو الوصف الشكلى لخطب الوعاظ Peachers والمشرعين Legislators وأصحاب الخواطر الأخلاقية Moralizers والهاتفين بالشعارات Slagon Shouters.

وعلى الرغم مما أشار إليه أو أكده بعض المعاصرين مثل «ايريس ميردوك Iris Murdoch» و «جون كيكيس John Kekes» من أن هناك استحالة، أو على الأقل عدم ضرورة، فى استخلاص ما ينبغى Ought مما هو كائن Is، أى القيم من الوقائع، وعلى الرغم من دفاع «اير» وردوده على خصوم الوضعية، وعلى الرغم من أن «اير» والوضعيين عامة، إنما كانوا يهدفون بقسمتهم هذه إلى تمييز البحث العلمى عن اللاعلمى، على الرغم من ذلك كله، فإن هذه القسمة لا يمكن أن تقبل إلا إذا أردنا نسف القيم والأخلاق من أساسها، وقد تنبه كثير من المفكرين المعاصرين إلى نقطة الضعف فى هذه النظرة الوضعية، فقاموا بتعريتها والرد عليها، ومن بين هؤلاء «اندريه لالاند» الذى بين إمكانية وصف الأحكام التقويمية بالصدق والكذب، بل ومضى إلى أبعد من ذلك فجعل صدق الوقائع لا يستقيم إلا بصدق القيم، أما «بنيامين جيبس»، فقد بين أن مبدأ التمييز بين القيمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والواقعة ليس سوى نوع من الأسطورة التى قد تتبعها عدة تمييزات صحيحة وهامة، ولكن مثل هذه المتميزات، لا تستطيع معًا او متفرقة أن تنهض بعبء النظرية الشاملة Total Theory، وهناك آخرون لفتوا الانظار إلى أن ملكة الحكم لم تجد الاهتمام المناسب بها فقد جرت العادة - غالبًا - على اعتبارها ملكة ثانوية او تابعة، ومثل هذه الانتقادات - وغيرها كثير - إنما تؤدى فى النهاية إلى ما نريد أن نصل إليه، من أن الثنائية بين القيمة والمعيار، او بين القيمة والواقعة، او بين الأحكام التقويمية والأحكام التقريرية، إنما تعبر فى النهاية عن نظرية ضيقة تصرف جهدها كله إلى بيان أوجه الانفصال دون أن تتبين أوجه الاتصال.

من هذا الجدل الذى أثاره الفلاسفة حول فكرة المعيار، نستطيع أن نعود مرة أخرى إلى مجال القيم الدينية والقيم الأخلاقية، لكى نؤكد أن ثبات المعايير قد يناسب الأولى، فى الوقت الذى يثبت لنا فيه تاريخ الحضارة، أن القيم الأخلاقية تخضع للتغير بتغير شروط الحياة الاجتماعية من عصر إلى آخر، وليس هناك أحد من الفلاسفة يستطيع اليوم أن يجهر بثبات القيم الأخلاقية، اللهم إلا إذا كان من القائلين بالمصدر الإلهى للأخلاق، وهؤلاء أقرب إلى مجال الدين منهم إلى مجال الفلسفة، وتقوم دعاواهم على المبالغة فى ربط الأخلاق بالدين الى درجة المطابقة بينهما، بل لقد بلغ الأمر عند بعضهم إلى حد إثبات الله عن طريق المفاهيم الأخلاقية، على أساس أن القيم الأخلاقية هى الدليل المباشر على وجود عقل إلهى ، خلق الكون وخلق الإنسان وشرع له قوانينه ونحن لانريد أن نفصل الأخلاق عن الدين كلية، لأن الدين يستطيع أن يمد الأخلاق بالأساس السيكولوجى الذى يتمثل فى مشاعر الرهبة والرغبة والأمل والمحبة... ولكن يبقى أن هناك أساسًا عقلانيًا آخر لا يمكن أن تقوم للأخلاق بدونه قائمة، وإذا ما أردنا أن نؤنسن القيم عامة والقيم الأخلاقية خاصة، فلا مفر من أن نبحث عنها على هذه الأرض وفى تلك الحياة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصر ساحرة التاريخ

حبيبة الروح يا روحى وياذاتى ... الشوق يعصف بى لولا عُلالاتى
هذى سنون توالت إثر فرقتنا ... ولست أملك إلا حَرَّ اهاتى
يا مصر يا قبلة للفن باركها ... روح القدير بأى عبر ايات
لأنت ساحرة التاريخ مذ وُجدتْ ... أسرار حسنك سارت فى الشلالات
سبحان ربى كم أولاك من نعم ... أنوارها تتلالا كالمجرات
إن قيل علم وأنت العلم بارعة ... أو قيل فن فأنت الأمس والآتى
كم قد رويتِ عن الأهرام معجزة ... وكم سموت بأمون و (نفرات)
فكل شبر بأرض منك مأثرة ... وفى مياهك أنفاس النبوات
فمن يزرْك يظل الدهر منبهرا ... بغابر معجز أو حاضر آت
يا مصر يا قبلة القُصّاد يا علما ... إن رفّ كان المعلّى بين رايات
لله أنتِ حضارات مخلّدة ... يا مَنْ أدلت على كل المدلات
بالدلّ والشكل والحسن الذى انفردت ... بسحره بين أهل الأرض بالذات
كفلقة البدر أو كالشمس إن خطرت ... رف السنا بين أهداب الثنيات
كأنما النور بعض من مفاتنها ... والكل منها خبىءٌ فى الجزيئات

يا مصر أعييْتنى وصفا، فذا قلمى ... مكسر كم يورِّى بالكنايات
فهل تطول إشاراتى وقد قصرت ... عن معجز الفن فى الماضى وفى الآتى
ذى آية الله تُعْى الوصف، لاعجب ... إن أعجزت أحرفى فى غر أبياتى
تقبلى مصر قلبى عَبْرَ قافيتى ... فإنه الحب رقراقا بمراتى
وإنه الصدق فى رُوحى وفى كلمى ... بل فى ضميم الحنايا من شعيراتى
ولست أنظمه زيفاً ولا كلماً ... فهو الصفى المصفى، إنه ذاتى

بغداد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد محمد حميدة

الوافد

قابع هو بركن بعيد من الإدراك.. متوفز... شكله المريب غير المألوف يحرك فيّ غرائز البغض المرذول والتطفل.. لم تربطني به أية صلة ولا تحية صباح. او كلمة يمكن ان تقال، تربط بين راكبين اعتادا على اللقاءات اليومية عند ركوب الترام.. فأنا أراه بين اليوم والآخر. أحياناً أجده ـ عند صعودي ـ جالسا حيث ينتهي آخر الخط الدائري ليبدأ الترام في العودة إلى المدينة..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعبر تلافيف رأسي ما يكمن هناك لفترة اختراقي لأبدان الركاب.. ويتلاشى مع الصراع اليومي المتكرر.. فانساه.. إلا أنه يتعلق بالركن البعيد من الإدراك.. بغيضا.. فأختلس إليه النظر عبر الرؤوس.. يحتل الكرسي الخامس أو السادس، ذلك الكرسي المخصص لراكبين متجاورين، ليكون هو بالداخل إلى جوار النافذة. آمناً.. يفصله عن تراكم الأبدان المتلاصقة بالممر، ذلك المجاور له الذي يتوجب عليه تلقي كل ضغوط البشر الواقفين، المتعجلين، المهتزين ـ صمتاً ـ بحركة الترام.. لم أره يوماً يشغل أحد الكراسي الفردية بجانب الممر مما جعلني أرقبه عن عمد. متكلس الوجه ضيق العينين. أنفه معقوف كمنقار الغراب.. بنيّ الشعر كالمصبوغ بالحناء.. يطالع كتابا، أخفى عنوانه بورقة جرنال قديم مثل الغلاف.. أردت يوما الاقتراب أكثر لرؤية بطن الكتاب المفتوح.. لم أر سوى ورق الجرنال. وبين أصابعه المرفوع بها الكتاب جزء من مانشيت.. مصر... دافيد. كان اسم مصر ممسوحاً نصفه لكثرة حك الأصابع.. واسم دافيد باهتا.. إلا أنه واضح.. كان يطالع بغير اهتمام كمن يوارى منظره المريب وغير المألوف عن ركّاب الترام. و.. ينظر بطرف عين إلى الجالس بجواره ليبدأ عملية التزحزح، رويدا.. حيث يزيح بالمرفق مرة حين يقلب الصفحة. وبالكتف أخرى وهو يلتفت بجسده إلى الحقيبة. وبالورك

أحيانا عندما يستدير ليفتش فى الحقيبة الموضوعة يساره تحت النافذة يحرك الحنق المتنامى بدن المجاور.. ينهض مؤثرا الصمت الضجر وعدم العراك، ويذهب بعيدا. فالنوم لم يزل محشوراً بتجاويف الرؤوس..

ولا يجب إثارة المشاكل مع رجل معتوه..

أحيانا يرفع الحقيبة من تحت النافذة ليضعها بين وركيه أو يضعها بينه وبين المجاور إن كانت امراة، بحيث يتوجب إزاحة جسدها إلى طرف الكرسى. أو النهوض. فيحتل الكرسى وحده شبه اسف، مع انه ليس بدينا أو كريه الرائحة.. ولكن لمحت بعض الذين جاوروه بالكرسى - قبلا - قد تشبعوا بالنفور، ولم يكرر أحدهم الجلوس بجانبه حتى لو كان الكرسى خاليا، فبوسط الكرسى هو، يطالع الكتاب. ويلمح الواقفين بالممر..

يوماً بعد يوم. بدأ يتقدم من الكرسى الخلفى، إلى الكرسى الرابع. فالكرسى الثالث. فالثانى والقريب لظهر السائق المجاور لأول باب، والمتاخم لظهر الكرسى الذى أختاره لنفسى يوميا ليكون بعيدا عن الزحام المتكاثر، وقريبا من الباب الأول لسهولة الانفلات عند النزول.. لكن مشاعر البغض المراودة تعملقت فىّ. بغض يتولد من صمته المثير للاعصاب.. وتحديه بالنظر المستهان بالناظرين إليه بغضب.. رافضين تواجده.

لكنه راكب مثل كل الركاب، من حقه استعمال أية مواصلة تروق له.

لم يكن يشبه أحدا من سكان الورديان. التجار والصعايدة. عمال الجمرك وشياليه. أو لنا نحن عمال الحكومة المحكومون بالمرتب والمواعيد.. جلده المصفر ملىء بالنمش كحبات النشارة..

ساورنى الشك. وتعمدت النظر إليه.. أدير راسى.. أراه بطرف عينى.. هو الآخر يبادرنى النظر متعمدا.. مدركا ما يساورنى من شك وغيظ.. يناورنى بنظرات مراوغة، تجمع بين الاستخفاف والتجاهل ومزاولة التحرك التى باتت مألوفة ومحفوظة لدى الركاب حتى لم يعد أحدهم يعيره أى اهتمام.

أعرف أن هناك غرباء - بوسط البلد - أقاموا البيوت والمتاجر.. كانوا يتوغلون بالضواحى البعيدة، يستلذون بالشمس.. أقول فى بالى، مستثمرون فلا ضير..

يتاجرون بالغلاء الوحشى ولا ضير.. لكن هذا. أرهف إليه السمع.. ربما ينطق فأعرف من يكون. فوه لم يفتح أبدا. أمد عينى.. أختلس نظرة لأعرف مكنون الكتاب.. لكن يوجه الغلاف نحو عينى. ويطويه ليرتد إلىّ بصرى حاسراً .. ويعيد فتح الكتاب، فأعيد النظر. يلمحنى. أحاول إثارته بالتلصص.. يبتسم بتهكم المستغرب إمعانا فى غيظى..

من أين يأتى صباحا، وإلى أين يذهب..؟

فى أى الشوارع يقيم؟

الورديان لا يوجد بها فندق واحد.. إن كان سائحا زائرا فما داعى تواجده المستمر هنا..؟

أيقطن إحدى العمائر المشيدة حديثا..؟ ربما..

بدأ يراقبنى. فأرصده بحرص. يلمحنى عندما أصعد.. يبتسم بثقة القائم المتمكن.. ويلمحنى حين أنزل فيتعمد إغلاق النافذة أثناء سيرى فى الشارع إلى جوار الترام قبل مغادرة المحطة.. التفت بدورى أرى خياله وراء الزجاج يغض الطرف فى تجاهل بغيض..

تعمدت يوما البقاء بالترام، لأعرف أين يذهب. لكنه نزل فى المحطة التالية لمحطة نزولى وتوارى وسط البشر بالسوق..

قررت الانتظار بالترام الذى سيدور من ميدان محطة مصر ليبدأ دورته الجديدة عائداً إلى الورديان، نادماً على ضياع يوم عمل سوف يحتسب إجازة..

بدأ نوع جديد من الركاب البسطاء يتوافد على الترام.. رجال الأعمال الحرة.. نسوة السوق وبائعو كل شىء. يهرعون ليحتلوا المقاعد الخاوية..

كنت بمكانى المعتاد بالكرسى الأول المتاخم لكرسى السائق متوقعا رؤية ذلك البغيض.. والمحصل يصعد. يحتل مكانه، قال من العربة الخلفية:

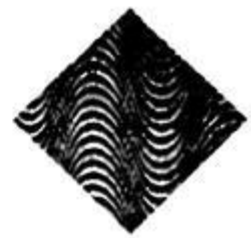
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- كل راكب يجىء ليأخذ تذكرة.. هيا.. الورديان..

تركت منديلى لأحجز به مكانى من الكرسى ريثما أدفع وأعود.. هرعت إلى المحصل، والبعض يهرع إلى الدخول حين عدت، وجدت منديلى مُزاحا إلى طرف الكرسى.. كان جالسا مكانى بجوار النافذة يتطلع إلى الخارج..

اكتفيت بالصمت البغيض الذى غمرنى.. جلست إلى جواره. وحين صعد السائق وحياه بأدب. و. بدأ يتململ بجسده. حرك ذراعه اليسرى فوق الحقيبة. ثم فتح زجاج النافذة ومال بكتفه نحوى. أخرج أوراقا من الحقيبة.. لكزنى بالمرفق فى قفص صدرى واعتذر بإيماءة رأس. ثم أخرج قلماً فلامس منكبه طرف أذنى بإيماءة أخرى..

تكاثر حنقى.. كان يلمحنى والترام يهتز ويقرقع، وهو يزحزحنى قليلا.. شعرت بأنه سيوقعنى من طرف الكرسى. ويلمحنى كمن يخيرنى بين الوقوع أو ترك المكان. إلا أننى تململت قليلا وأزحته إلى جوار النافذة بغضب.. وثَبَّتُّ قدمى بالأرض بقوة.



الغربان

أتت من جسوم المخاوف رائحة

وتناهت إلى رئتي الفيافي

وحط على ترعتي اللقطاء

وقامت نسور... وأغربة مطرت صفحتي

أهم المستطيعون

والمالكون

الموالون

والمارقون

أتت ذكريات النوافذ قاتمة

وتفشت بحلفاء ذاكرتي وسوسات الأفاعي

أتت شهوات الغبار تمارسني

ويمارسني عنكبوت الهواجس ركناً فركنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أتى السائحون

المقيمون خلف جذوع الصباح

يدكون أغطيتى وعصاى

يغولون أيقونتى ويحزون حلم الأهلة

يسترقون المآذن من حدقات الفضاء

هم السارقون

تباشرهم أعينى فى خلاء السفينة

أعينهم ظمأ ولحاهم تدلت

كأن المساء يطوف على رسله فى الكهوف

وفوق الصدور نياشين ضاربةٌ فى الغواية

تحسبهم قبساً

وهم القابضون على حشرجات الرصيف

أراهم يدقون أمتعتى بمسامير سوداء

المحهم يمرقون خلال السراويل

زرقاء هذى الملامح

أذنابهم وأصابعهم تستطيل بأقبية الليل

تسبح أرؤسهم فى أريج المواخير

أرمقهم حين ترشح أرنبة الليل ينفرطون

يعيثون مثل الجراد ويقتسمون الخلاء

أيلتف جذع المدى بأوائلهم وأواخرهم

(ما لهذا الغراب توغل فى كبدى!)

سوف لا يتورع قلبى أن يبلغ النور حد الكهولة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يا ربما يتمدد وخز السواد بأنيتى

ربما أمنح الوجه غاشية من رماد

واصطحب النار خلف قميصى

أضمخ وقتى ببعض الروائح

تلغو هنالك فيما تيسر من طينتى

سأفتش عن لغة أتقوّتُها

ربما أتعامد فوق السفينة

أرجم شيخوختى

ثم أتخم أسئلتى بشواظ الشوارع

إمقت هذا الخنوع الذى يتسلقنى

سوف لا يلجون خليج نهارى

أنا متخم بالنحاس

وراحلتى يتخرمها الدوران

سأزعم أنى على موعد وجيادى

ألكز مسبحتى

وأحطُّ على كتفى الحوانيت مكتظة بالولاء

وأنزفُ بعض الشواغل

هل يلعقون دمى وأنا مولع بالمسامير!؟

هل يمضغون الهواء

ترى أيشقون أشرعتى ويطوفون حول حياضى بأشواكهم

زمن يتعامد فوق خلاياى

يستاف أغنيتى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أهو الخوف يخرج من ذكريات القناطر

يخرج من حدقات الجسور

تفيض على جانبى ترعتى معمدانيةُ الصحراء

وتمخرنى شهوات العقارب

حين يدقُّون اشواقهم

اتحط نسورٌ واغربة فى الشرايين

حين يدقون اجراسهم

ايفر اليمام!

أسن كل هذا المدى

تسرب كالليل بين خطوط يدى الخريف

وغيض البياض بعاصمتى

وجوادى مصطخب بالسلام!!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ارتحالات اللؤلؤ

الخدر

راها غير كثير من النساء أولئك اللاتى تقلبن فى رغد خبراته السابقة بفوق حبها للحياة قوة حصان جامح لا تعبأ بغد جديد معه ولا ترى أدنى ضرورة للزواج منه وكان يظن أن مغامرته معها لابد وحتما أن تنتهى بنفس الطريقة التى انتهت بها مغامراته السابقة.

لكنه صار يستخدم نصف دهائه ليفوت عليها فرص النفاذ الى عقله وحين راحت مثل الخدر تتسلل تحت الجلد واللحم والعظام صار يستخدم كل دهائه فى أن يفوت عليها فرص النفاذ الى قلبه ثم صار مرغما على النوم لأيام طويلة مفتوح العينين.

●

دفـــاع

بدا لى مثل الصقر قوياً وجارحاً وحين تدافعت فلول قصائد الغزل وجحافل الأغنيات فى اتجاه زجاجى الرقيق الهش اشبعته صداً وهجوماً ودفاعاً ثم صداً وهجوماً ودفاعاً لأجد نفسى وفى زمن قياسى بين جناحيه..

نفق

بالأمس كانت ليلة غريبة كالحقيقة التى لايمكن ان تطمس او تُنزَع او تُجزأ كنت اراجع نفسى اقدم عنها كشف حساب وفى الحساب قبل الختامى كان هناك عجز. عجزت عن اقتناء رجل فى بيتى وطفل فى أحشائى.

وفى الجانب الآخر من الميزان حفنة كتب وديوان شعر اهدانى إياه زوجى السابق يناجينى فى قصيدة ويمدحنى فى أخرى ويهجونى فى بقية الديوان.

●

تقلبات

مثل نوع من السمك لايفتح جفونه إلا ليبكى عاد وقلبه ملء كفيه تمامًا مثل زمان رغم اننا تجاوزنا الزمان والمكان اخبرته أن جميع تقلبات المد والجزر التى مرت على النهر فى غيابه لم تسفر إلا عن مسكن ردئ التهوية وقطة وحيدة تهجرنى لأسباب خاصة بها تغيب يومًا او يومين ثم تعود تقبع تحت شرفتى وتموء مواء حزينًا تعرف كيف تبتز مشاعرى وحين اتى بها تاكل طعامى وتنام فى فراشى هو ايضًا لم يزل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

●

الفرق

فى يوم انتحى بى جانبًا وسألنى عن الفارق بين قبلته لى فى شارع مظلم وتلك التى بين الجدران وكان من الطبيعى أن اضطرب اضطرابا غريبا وانا أزرع معه الطريق الموحل جيئة وذهابا وكان فى استطاعتى أن اجيبه لولا الوحل.

●

همس

الوقت يمعن فى الليل والبرد، ولم يعد فى الشارع غير الأشخاص غريبى الأطوار بائع السودانى وبائع الورد وبائعات الهوى وعاصفة من بقايا الورد تلامس جنتهما وأغلب بائعى العطور قد ناموا او ماتوا او سافروا فكرت ان أتعرف على بائع الورد غير اننى همست لنفسى ماذا ننتظر؟

●

لعنة

أمشى فى شوارع وسط المدينة وأتسكع عبر الممرات الضيقة الرحبة تلك التى تحوى عددًا لا بأس به من المقاهى والرجال غير المحظوظين.

طيلة عمرى ليس لى حظ مع الرجال ولى حظ وافر مع الصور فكثيرًا ما أبدو امراة جميلة ذات عينين لامعتين قادرتين على صفاء الرؤية وأنف دقيق لايسمح إلا بالهواء النظيف وفم مدور بأسنان بيضاء قادرة على قضم الكآبة وبشرة شديدة الصفاء والحساسية بمقدورها التمييز سريعًا بين الطيب والشرير.

الآن أشعر بالشفقة على الرجال الذين لم يكن لهم حظ معى اللعنة عليكم يا أصدقائى

لماذا لم يبتسم أحد؟

●

الريح

قابلنى بعد خمسة عشر عامًا ولم أستطع تجنب تلك الحالة على الرغم من أننى حاولت تلك الحالة من الفرح وأنا أتابط ذراعه دون الشعور بأدنى حرج ولا أطالبه مثل زمان بأن يخفض جناحه ساكنا أثناء السير والطيران بدا مرتبكا وكأنه يعد نفسه لاجتياز ممر للفرح استحال شعره إلى بياض مقابل حفنة من المال وشقة وطفل معوّق وكنت قد رأيته وهو يسقط الى الخلف يتدحرج فى دوامة معكوسة قال وهو يحدق فى عينى دون التأثر بما حولى «لاشك أننا على سطح كوكب آخر..» ثم راح يسألنى عن نقطتين من العسل، شديدتى الصفاء.. كانتا عينايَّ

فسألته: هل لديك فكرة عن عدد مرات القتل التى مررت بها؟.. وعلى الرغم من الغلاف الدمعىّ للسؤال انطلقت منه وبإيقاع غير منتظم صيحات فرح وهو يندفع فى اتجاهى مثل نهر مطالبا إياىّ بألا نضيّع وقتًا فهو يرغب فى حب جميل وطفل جميل ثم بسط جناحيه ليواجه الريح.

●

مؤامرة

النسمات الباردة تتيح لنا محاولات خبيثة لابتعاد الدفء ورائحة الكبدة تفسد رومانسية الحالة، تجاوز المسألة ونظر إلى البرج وضحك ضحكة مبتسرة وقال «تآمروا على قتل عبدالناصر فتم بناء البرج بثمن المؤامرة.

استدفأت بذراعه وسمحت لشفتيه أن تهمس لشفتى.

بعدها غنى:

«لسة شفايفى شايلة سلامك

شايلة حلاوة حبك لية»

كان عبدالحليم لايزال بيننا يجتر طعم الزمن الجميل مرا جنبى يمارس رياضة السير على النهر ثم مر ثان وثالث وكثيرون كلهم يطأون بأقدامهم ظلالنا.

«والعجايب انى كنت حاسس إن اناواهلى الأجانب»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فوق الورقة

نحن الشعراءْ
أفراس خضراءْ
لكن الأفق أمام سنابكنا ورقةْ
نحن الشعراءْ
عشاق فقراءْ
مسجدنا الليل
نجتمع على سلْمِهِ
ونسمّر فى قبته الحدقةْ
ننتظر مرور النجم الطيب
لنتمتم بالدعوات
ونلقف من كفيه الصدقه
نحن الشعراء المنفيين جنوب الوقت
جمر من ماء
نلعن كل خراب
ونعيد بناء العالم فوق الورقة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فتحى أبو رفيعه

«صخب البحيرة» لمحمد البساطى
صراع القوة وإرادة البقاء

تجسد كل ثقافة أو حضارة الافتراضات الأساسية التى تقوم عليها والقيم التى تتسم بها والخواص التى تميزها فى حكايات يعكس هيكلها ومحتواها الأسطورى الاتجاهات السائدة فى المجتمع إزاء نمط الحياة ككل. وتتخذ هذه الحكايا أشكالا عديدة كالملاحم والأساطير والخرافات والقصص الدينى. وهذه الحكايا والحواديت، إذا جاز لنا أن نسميها كذلك، تمتد جذورها إلى الحضارات الشفوية التى لم تعرف القراءة والكتابة، وتستخدم كوسيلة لتناقل الحكم الشعبية والفلكلورية. ويتخذ بعضها شكل الأمثال التوراتية وتنطوى على التعبير عن قيم روحية، وتتسم لغتها بنوع من الإنجاز اللغوى والتعقيد الرمزى. ومن أهم من استخدموا هذا الشكل الأدبى الفيلسوف الدنمركى **كيركغارد**، و**كافكا** والبيركامو. وفى روايته العظيمة «صخب البحيرة»، (دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٤)، يستخدم محمد البساطى هذا الشكل الأدبى فى عمل يرقى بمضمونه وحرفيته وعبقريته إلى قمة من قمم الأدب والفكر.

فقد استعار **البساطى** فى روايته قصة العبرانيين الأوائل الذين نشأوا منذ قرابة أربعين قرنا من قبيلة بدوية صغيرة فى شبه الجزيرة العربية، وظلت هذه القبيلة بين إقامة وترحال تلازم شاطئ بحر العرب، إلى أن هاجرت إلى أرض كنعان (فلسطين). ومن التفسيرات التى أعطيت لاسمهم هو أن جدهم **إبراهيم** عليه السلام من نسل «عابر» بن سام بن نوح. وقيل لأنهم «عبروا» نهر الفرات بعد قدومهم إلى وادى النهرين. وهناك تفسير يقول بأن كلمة «عبرى» تقابل فى اللغة المصرية القديمة كلمة «هيبرو» أى البدو، أو «اللصوص أو المرتزقة» كما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانوا يعرفون بذلك لدى المصريين والكنعانيين. ولعل هذا هو التفسير الذى يستند إليه البساطى فى تصويره لحرب القبائل التى تشكل محور روايته كتجسيد مجازى للصراع فى شرقنا الأوسط.

وتعبر «صخب البحيرة» أيضا عن مرحلة الانتقال من البداءة إلى الحضارة التى يصفها توماس هوبز بانها حالة فوضوية يضطر فيها الجميع، سعيا إلى البقاء، إلى الكفاح المتصل من أجل القوة. فالقوة تصبح أداة هامة حينما يكون هناك طرفان فاعلان يقع اختيارهما على شىء واحد ولايمكن إلا لأحدهما أن يمتلكه. وتصبح القوة أداة هامة حينما تتسبب إرادة طرف ما فى فرض العقبات أمام تحقيق إرادة طرف اخر. ومع اتساع نطاق قدرات المجتمعات وتداخل نطاق رغباتها وطموحاتها واطماعها بلغ الصراع على القوة مداه وبدا الأمر كأنما حرب الجميع ضد الجميع.

لقد أدى نشوء الحضارة إلى تصاعد الصراع بين المجتمعات البشرية. وأدى هذا الصراع بدوره إلى إبراز أهمية القوة. والقوة التى يتمتع بها مجتمع ما، هى دالة على الكثير من العناصر التى تشكل حضارة هذا المجتمع والأسلوب الذى ينظم به نفسه سياسيا واجتماعيا واقتصاديا. وإذا كان بعض علماء الاجتماع يرون أن التطور الاجتماعى يمكن أن يسير وفقا لعملية «انتخاب» يقوم فيها البشر باختيار مايريدونه من بين خيارات ثقافية متعددة، فإن نظرية القبائل ترى أن مستقبل البشرية لم يعد محكوما بالاختيار الحر، وأن مفهوم القوة هو الذى أصبح يسيطر على حياة البشر.

ومع تطور الحضارة فإن المجتمعات المتحضرة تطمس المجتمعات البدائية وتحل القوى الصناعية محل الحضارات القديمة. وتقدم لنا نظرية القبائل درسا اخر أكثر أهمية وهو أن المجتمعات المتماسكة ذات القيادة القوية تكون لها الغلبة على المجتمعات التى تكون عناصر قوتها عشوائية ومفككة.

وحسب نظرية القبائل، فإننا إذا تصورنا أن هناك مجموعة من القبائل تعيش غير بعيدة عن بعضها البعض، واختارت جميعها أن تعيش فى سلام، فإن هذا السلام يمكن أن يتحقق. أما إذا شذت عن الجميع قبيلة واحدة واستهواها الغزو والأطماع التوسعية بدلا من السلام، فإن ذلك سيخلق واقعا مضطربا تتأثر به بالذات القبيلة المجاورة لتلك القبيلة التوسعية. وفى هذه الحالة تنشأ عدة افتراضات: فقد تهاجم القبيلة التوسعية القبيلة المجاورة وتهزمها وتفنى أهلها وتستولى على أرضها؛ وقد تهزم القبيلة المجاورة لكنها لاتدمر تماما، ومن ثم فإنها تظل قائمة لكنها تكون خاضعة للمعتدى وتصبح أسيرة خدمته؛ وقد تقرر هذه القبيلة الانسحاب والفرار، وتصبح أرض القبيلة المعتدى عليها جزءا من امبراطورية المعتدى؛ وقد تقرر القبيلة المعتدى عليها، ومن حولها، الدفاع عن أنفسهم للحفاظ على أرضهم وكيانهم. وفى إطار هذا الافتراض الأخير يصبح على المجتمع المعتدى عليه أن يحاكى المجتمع المعتدى ويسلك سلوكه: أى أن القوة لا توقفها إلا القوة. وعلى المجتمع الذى يتعرض للتهديد أن يجارى المجتمع الذى يهدده فى البحث عن سبل القوة والابتكار والعلم والتكنولوجيا لكى يتمكن من صد المجتمع المعتدى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقع «صخب البحيرة» فى أربعة فصول عناوينها هى : صياد عجوز؛ نوة؛ برارى؛ ورحلوا. وكل عنوان من هذه العناوين البالغة الإيجاز هو تكثيف محكم لمرحلة من مراحل التطور الإنسانى ومن مراحل صراع الإنسان من أجل البقاء ومن أجل المعرفة والتعامل مع قوى الخير والشر، والحرب والسلام، ومع ماهو فطرى وما هو عقائدى.

وهذه الفصول الأربعة، وإن كانت تشكل فى مجموعها كلا متكاملا تنتظم فيه أحداث الرواية من ألفها إلى يائها، يمكن التعامل معها منفردة. فهى تحمل بين ثناياها توليفة إبداعية فريدة تجعل من كل منها سفرا مستقلا له مكوناته وله رسالته.

فى «صياد عجوز» يقدم المؤلف للقارئ مسرح روايته. وهو مسرح يذكرنا بالمجتمعات البدائية التى تعيش على الصيد والقنص. وفى استهلال جميل، وبلغة شعرية تحاكى لغة الأساطير والملاحم العظيمة التى تحكى مسيرة الإنسان على الأرض يقدمنا البساطى إلى بحيرته.

إلى هذا المسرح يصل يوما ذلك الصياد العجوز الذى راه أهل البحيرة عجوزا دائما بسبب تجاعيد وجهه الكثيرة وانحناءة كتفيه. «يقولون إنه كان مقطوعا من شجرة، فلم يروه يوما مع أحد، يتجول ليلا ونهارا بقاربه فى البحيرة، وحين يهده التعب ويشتاق للأرض يرمى بالهلب لأقرب مكان ويستغرق فى النوم، وأحيانا يمرون بقاربه شاردا فى عرض البحيرة، ويرونه راقدا بداخله... كان قاربه بخلاف القوارب الأخرى فى البحيرة».

«دخل قاربه يوما المضيق. انتبه من رقدته على رجفة القارب وانسيابه السريع. ورأى الأمواج الصاخبة فى مواجهته. جدف مقتربا من الضفة ورمى بالهلب، واستقر ساكنا فى القارب. نظر حوله ذاهلا دامع العينين. أمواج تنثنى وترق ويتألق رذاذها فى ضوء الشمس. مياه البحيرة تموج مضطربة عند الملتقى وخريرها يختفى وسط هدير الموج. الضفة الأخرى على بعد ضربات بالمجداف... كأنه طوال هذه السنوات كان يسعى لرؤية الشاطئ الآخر أمامه..

فى الصباح حفر خطا على شكل مستطيل على بعد خطوات من ضفة المضيق، غرز فى وسطه عصا قصيرة ورحل.

غاب ثلاث سنوات وعاد. كان شديد النحول وقد ازداد انحناء كتفيه. لم يجد أثرا للخط الذى حفره، غير أن عصاه كانت هناك. بعد أن أخذ دورة واسعة بالمكان جمع العشب وأوقد النار. وشرب الشاى ورقد فى القارب. فى الصباح غرز عصا أخرى وذهب.

غاب عاما ونصف عام ثم عاد.

ارتفعت العشة فى بطء مهلهلة. «أربع دعائم من فلقات جذوع النخل حفر لها عميقا، وثلاثة جدران صنعت بخليط من ألواح الخشب وأعواد الغاب وفروع أشجار مضفورة بالحبال».

على هذا النحو يمضى بنا البساطى فى بناء مسرحه. وسرعان ما تتكشف الصورة وندرك أن البساطى إنما يخط سفر تكوين جديدا بمعظم شخصياته وملابساته، وأنه يرمز بشخصية هذا الصياد العجوز الى إبراهيم أبو الأنبياء، الرجل الذى انحدر منه نسل أهل البحيرة وماحولها. وسرعان مايموت هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصياد العجوز، وتدفنه المرأة (وولداها، أيضا فى إشارة رمزية إلى إسماعيل وإسحق) بجوار العشة، ويدفنون معه صندوقا كان يحتفظ به دائما فى القارب. ومع هذا الصندوق يدفنون أيضا «ساعة جيب» ويدور هذا الحوار عن الساعة بين الأم وولديها:

قالت: أعيدها إلى الصندوق.

- والساعة؟

قالت: كان يحتفظ بها لعودته.

- أين

- الله أعلم.

- العلم عند الله. ربما لم يئن الأوان.

- أى أوان؟

- كل شىء وله أوان.

الفصل الثانى، وعنوانه «نوة» يتناول الصراع الدائر بين أهل الجزر فى البحيرة وما حولها، فى إشارات واضحة للواقع الحالى للمنطقة التى ورثها نسل إبراهيم عليه السلام، ما نسميه الآن منطقة الشرق الأوسط.

وحينما يتحدث البساطى عن النوات التى تعصف بالبحيرة تتجسد أمام أعيننا الصراعات التى تمر بها المنطقة التى تتجاوز الصراعات العسكرية إلى الصراعات العقائدية والدينية والاجتماعية والاقتصادية. وهو أيضا يركز على عنصر جديد من عناصر الصراع المقبل فى المنطقة وهو الصراع على مياه. لكنه يصب هذه الأفكار جميعها فى إطار مجازى تحكمه الحياة فى البحيرة والجزر وهى الحياة البدئية التى هيأ لنا مسرحها فى بداية الرواية.

فى هذا الفصل أيضا يستخدم البساطى مجازية الصندوق التى استخدمها فى الفصل الأول تعبيرا عن الطلسم الذى يستعصى فهم مكنونه. الصندوق هذه المرة عثرت عليه امرأة جمعة وقد رمت به مياه البحيرة على الشاطىء فى أعقاب إحدى النوات. حكاية جمعة وصندوقه بالغة الإمتاع وعميقة المغزى.

«الصندوق صغير. انطفأ بريق معدنه. مستطيل الشكل. منمنم بزخارف محفورة وأخرى بارزة.» وها هو جمعة، منبهرا بالاكتشاف العظيم، يعرضه على ذويه:

«ضغط بإصبعه زرا بجانب الصندوق فانفتح الغطاء. انسابت موسيقى ناعمة. أنصتوا وعندما بدا لهم أن يقولوا شيئا أشار لهم أن يصمتوا. توقفت الموسيقى، وترامى إليهم صوت رخيم تحدث قليلا وسكت. الصوت لايزال يحلق فوقهم. نبرته حزينة يذكرهم بضباب البحر الكثيف المعتم. تساءلوا إن كان صوت امرأة. وقال جمعة إنه صوت رجل.

- وماذا يقول؟

- ومن يعرف؟

جمعة على حمارته، يصحبه بعض من أبناء بلدته، يدور على مدرسى اللغات فى البندر، ولا أحد يعرف ماذا يقول الصندوق. جمعة أصابه الشحوب وتغيرت أحواله. تقول امرأته: «ياجمعة واللى جرالك كان مستخبى فين». تراه منكمشا فى ركن يرتعش. تغلق النافذة. تلفه باللحاف والعباءة.

يسترد عافيته قليلا ويخرج. كان قد حفظ ما يقوله الصندوق، يرطن به وهو يمشي. يسألونه حين يمر بهم:

- إيه ياجمعة. عاش من شافك. ماذا يقول صندوقك؟

ذات يوم تستيقظ امراته على حوار بينه وبين الصندوق. جمعة يشخط في الصندوق:

- ومن تظنني؟ هه؟ من تظنني؟

- ....

- وفيم يهمك الناس؟ يفسدون أو لا يفسدون. وحتى لو كانوا؟ من يشفق عليهم؟ في البحيرة. على الشط. في البلدة في أي مكان. وماذا يفعلون؟ الكلام سهل. ما أكثر ما تتكلمون.

- ...

- وما أدراك. مئات السنين. آلاف وأنت في القاع. ما أدراك؟ كم مرة خرجت فيها؟ كم واحدا رأيت السيف يقطع رقبته؟ كم واحدا رايته يتقيأ الدم؟

وسيأتي يوم يرحل فيه جمعة حيث لا يعرف مكانه أحد. وستمر سبع سنوات يعود بعدها جمعة هزيلا رثا. ذبل جلد وجهه وتهرأ، ونتأت عظامه، يصحبه رجل يحمل عصا طويلة عاد جمعة ليموت في بيته.

في الفصل الثالث «براري» يدور هذا الحوار بين اثنين من شخصيات «صخب البحيرة»:

- كراوية، لم تظن الله خلقنا؟

- حكمة لا ندريها.

- آه الكلام الذي حفظناه من صغرنا.

- لم نسمع غيره.

- ملايين السنين كما يقولون. يولد ناس ويموت ناس. ساقية تدور. ولا أحد يدري الحكمة في ذلك. تأتي أوقات ياخذني التفكير. يسحبني وأجدني أفهم. آه أفهم. وفجأة يصعب الفهم. كما لو أن بابا أغلق.

- يضحك عليك من يقول إنه يفهم كل شيء.

- طيب والحل؟

- أي حل؟ الدنيا كلها أسرار.

في هذا الفصل أيضا يسخر البساطي من الحجج التي يسوقها البعض لتبرير اندفاعهم إلى التطبيع.

- الواحد لا يعرف الواحد إلا بعد أن يدخل بيته. كل شيء فيه يظهر ويبان.

- ياسلام. ومن علمك هذا الكلام؟

- تعلمناه من أهالينا.

- عفيفي. لا أحد في الدنيا كلها يعرفك مثلي. قل لي إنك كنت تبحث عن خاتم، ملعقة غطاء حلة، يقوم يمشي الكلام.

في الفصل الأخير تتكشف نتيجة الصراع على القوة. فبينما كانت الأعمدة الخرسانية تنمو هناك بعيدا عن أعيننا (حيث الطرف الآخر)، ضحل المضيق (هنا) وركدت مياهه، وتعرى جانباه بما فيهما من فجوات كثيرة وشقوق وأحجار سوداء، تفوح منه رائحة العطن، وتملؤه طحالب تقذفها البحيرة من حين لآخر.

هذا هو العالم الذي يتكشف لنا في «صخب البحيرة» عالم يتعامل مع الأنثروبولوجيا وفكرة التطور الإنساني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والصراع على القوة فى إطار ميثولوجى زاخر بالرؤى والأفكار الفلسفية والإشارات التاريخية الدينية فى نص بالغ الثراء والإمتاع، وهو أيضا نص بالغ الصعوبة وقد يتعذر على القارئ متابعة رموزه المراوغة، ومع ذلك فإنه يمكن قراءته والاستمتاع به كحكاية بسيطة لمجتمع بدائى يشق طريقه إلى التحضر ويتولد فيه الصراع على القوة وتتولد فيه فى الوقت ذاته قوى روحانية وغيبية تطرح أسئلة تستعصى على الإجابة، وتدفع ببعض شخصيات هذا المجتمع إلى هجر عالمها إلى عوالم أخرى بحثا عن جواب.

يختتم البساطى روايته بحادثة بالغة الدلالة تؤكد الانطباع الذى أثاره فى بداية الرواية عن محاكاته لسفر التكوين. ففى آخر الرواية نقرأ:

«رسا قارب أسود ذات يوم بمدخل المضيق. ونزلت منه امرأة تتوكأ على عصا يتبعها رجلان، ساروا على ضفة المضيق. جلسوا ما يقرب من الساعة ثم أخذوا يحفرون. أخرجوا عظاما وضعوها فى جوال وجمجمة مسحت عنها المرأة التراب بذيل جلبابها. وتبادلوا النظر إليها قبل أن يضعوها فى الجوال. وأخرجوا صندوقا لم يفتحوه. سووا الحفرة وساروا عائدين ومعهم الجوال والصندوق. وانطلق القارب إلى عرض البحيرة».

هذه المرأة هى بالطبع التى اصطفاها الصياد العجوز فى الفصل الأول، وقد أصبح ولداها رجلين (وإن كان الرمز المراوغ سينتقل هذه المرة من إبراهيم إلى يعقوب). وتذكرنا حادثة عودتهم إلى المضيق واستعادة رفات أبيهم بما ورد أيضا فى سفر التكوين حيث:

«عاش يعقوب فى أرض مصر سبع عشرة سنة. ولما قربت أيام اسرائيل (أى يعقوب) أن يموت دعا ابنه يوسف وقال له... اصنع معى معروفا وأمانة. لا تدفنى فى مصر. بل أضطجع مع آبائى فتحملنى من مصر وتدفننى فى مقبرتهم.

وفعل له بنوه هكذا كما أوصاهم. حمله بنوه إلى أرض كنعان».

ولعل فى هذه النهاية تنبيه كاف بالمخاطر المحدقة بالمنطقة وبالنتائج التى يمكن أن يسفر عنها صراع القوة فيها. وكأنى بالكاتب المبدع محمد البساطى يقول: «اللهم أبلغت، اللهم فاشهد».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نجوى هلال

الضياء وظلى

المتكلمات من ساكنات الأرض الصامتة

الصامتات الناضحات بالنُبل

الراقصات على أرض الأبدية رقصات الصمت اللانهائى

ما أروع تعدد الآلهة وما أجمل أن نختار آلهتنا

سأختار دائماً منهن القادمات عبر الأزمان الآتيات من الأرض الصامتة

يتكلمن فى قلبى... يبحن: الأرض حقل الآلهة

وأنا راقصة... فى الأول راقصة ـ وفى الآخر راقصة

فلتتحدث الظلال وتقول... ظلال البنايات ـ ظلال الأشياء ـ ظلى

فليخبرنى ظلى وأنا للرقص ولإخبارات الظلال

بين الأحجار المهدمة وبين تناثراتها المتناغمة وفى المكان القديم نفسه كنت حيث أقابل نفسى وتحدثنى كهولة البنايات والجدران الآتية من الأزمنة الغابرة بالحكمة والابتسامات الهادئات... تعلن الأحجار المتناثرة وتصرح برغبتها فى قلبى فلا أملك إلا أن أكون فى طوعها وأمتثل لدعوتها (هناك معنى فرح) فاقفز كما تطلب منّى وتشاء.

والقفز على الأحجار في حقيقته نوع من الرقص لكنه رقص متوقف على إيقاعها هي، رقص ليس كما أريد أنا بل كما تريد هي... كما تريد موسيقى تأثرها ـ إحجامها ـ ابتعادها وقربها ـ ميلها واعتدالها في أماكنها... وكما يريد وجودها العبقري أقدم رقصي فتمنحني... أقدمه منسابة في هارموني الأحجار وموسيقيته الرائعة كاملة التناغم فتصير موسيقى جسدي في تمام انسجامها مع إيقاعاتها ومع موسيقية الإيقاعات الحجرية ويكون لقاء بإيقاعات الحكمة ويكون لي احتضانها.

هناك في المكان القديم نفسه وفي قلب مجمع الأحجار حيث المقاومة الموسيقية كاملة تحمل في قلبها موسيقية الأحجار المتناثرة كنت في قفزي الراقص ، تخففة من أثقالي أدنو وأبتعد ـ أصعد وأهبط ـ أذهب وأعود مأخوذة بأخذها الكامل لي ـ وإذا به يباغتني حيث التقت عيني به فاستوقفني تماماً وكفني عن فعلي... فاجأني وأنا في تحليقي فكان أن ذهبت معه بكاملي... كان معجزاً وتاماً وكاملاً ـ أما أنا فعلى حافته ـ أفقاً رملياً ممتداً ومسترسلاً إلى ما تحتمله عيني من الرؤية وموازياً في كمال لافق أزرق ممتد إلى ما تحتمله عيني من الرؤية. كان توازياً رائعاً وكاملاً وحقيقياً... كنت بجسدي على حافته لكن روحي كانت هناك في عمقه محلقة إلى ما تحتمله هي من الدخول في عمق روح حكمته. في صمتي... وفي صمتي... وفي صمته حيث ينبثني وأنا أنظر... وأنظر وتمتلئ عيني فأذهب وأدخل وأسبر أغواره حتى أسلب وأفقد خواص مادتي.

أدركني سائل الحيرة وأنا على هذه الحال وكان ينساب جارياً نحوي... أدركني وملأني حتى وصل إلى حد التدفق مني وصار ينسكب على جدران نفسي فرأيتها ورأيت جدرانها تلك التي أتوق إلى التحرر منها. كان هذا ما أعلمه عن نفسي وخبرته عشرات المرات. كلما كان الأمر واضحاً وجلياً وصافياً امتلأت حيرة وعجزاً وكان هو لفرط وضوحه توازياً رائعاً يملؤني ويجري في أعماقي حتى عجزت عن استعادة معرفتي بالأبجديات ونطقها فاستسلمت أنظر وأسلب وأمتلئ وأنتظر. أنتظر ما لم يصرح لي عن كونه وما لم أصرح أنا لنفسي أنني هنا واقفة في انتظاره وفي الانتظار. أتى ضياء وكان فوق رأسي يسقط عليها هادئاً مسترسلاً. كان ضياء... أحسسته ضياء بل رأيته دون أن أدرك مصدره ـ هادئاً ومضيئاً ومانياً فتركت نفسي له وكان جميلاً.

عاودني توازي الأفقين مرة أخرى، وأنا مازلت على حافته ، ولكنه أتى متسائلاً. سألني عن الوقت ومتى تكف تلك الصداقة بين نغمة الجسد ونغمات الأحجار المتناثرة وألح في السؤال متى يصيران واحداً... فلما لم يجد مني إجابة أسلمني لكلمة الحزن الهائلة، بكيت وقلت: أنا بين ما لست له، أحيا بين التشور على الأسطح الملساء أما الأرض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحقيقية فهناك... دائماً بعيدة اتيها زائرة مثخنة بالجروح من جر الكتل الحديدية التى احملها وامر بها بين الأيام ـ بين البشر واشيائهم.

ملأتنى كلمة الحزن الهائلة وكان قبلها السؤال وقبلها سائل الحيرة فالتفتُ ابحث عن منقذ... ففجأنى على الجدار الكهل المتهدم بوجوده لاهياً وهادئاً وخفيفاً وصافياً... كان ظلى يلعب على الجدار المتهدم. نظرت له فلم ينتبه. كان مستغرقاً تماماً فى لهوه فأثار غيظى بعبثه المتخفف ولهوه غير العابئ بى فباغته: اتقفز لاعباً وانا هنا على حافة التوازيين يملؤنى سائل الحيرة ويفترش السؤال ارض نفسى دون ان يترك لى برهة استريح عليها؟... اتقفز ممتلئاً بالإشراقات ومطمئناً تلعب على احجار الجدران وانا هنا على حافة التوازيين تحلق فى سمائى كلمة الحزن الهائلة بعد ان ادركتنى وانا فى غفوة صمتى؟... كف عن لهوك واغثنى فإن اعاصير السؤال تكاد ان تقتلعنى من ارض نفسى.

كف الظل عن اللهو ووقف مائلاً حتى كاد كتفه ان يلمس إحدى قدميه ينظر لى صامتاً ثم تثنى على الأحجار وسألنى... من اين اتيت؟

اجبته باكية ومشيرة بيدى: من هناك حيث الهوة العظيمة الكائنة على يسار توازى الأفقين.

قال : إذن تعانين الام المادة وحمى الهوة العظيمة؟

قلت : قد امتلأت نفسى بكدمات زرقاء ورمادية تؤلمنى بل تسحقنى كما يسيل منها دمها بعد ان تحول لونه إلى اللون البنفسجى المعتم.

سألنى : ومتى حدث هذا؟

قلت : بعد سقوط الطائر فى الثقب الموجود بجانب الهوة... فصارت الأشياء غير محكومة وكذلك البشر يتخبطون ببعضهم وهم فى طيرانهم الثقيل مسببين لى تلك الكدمات. فلما زادت الأمور عن حدها ذهبت ابحث عن الماء والضوء علّى اجدهما فادلهم على مكانهما... سرت فى الأراضى المخيفة بمفردى وطرقت الأبواب التى اسمع خلفها الأصوات علّها تخبرنى.

سألنى : وهل وجدت شيئاً خلف الأبواب؟

قلت : وجدت... بعضها كان كاذباً والبعض الآخر كان خالياً بل ليس له وجود.

قال : الم تقولى سمعت صوتاً؟

قلت : نعم سمعت لكننى وجدت خلاء مفزعاً ليس له وجود.

قال : وماذا فعلت؟

قلت : لم أصدق واكملت سيرى يملؤنى يقينى بانى ساجدهما... فاعتدل فى جلسته وضم رجليه إلى صدره وأمسكهما بيديه وقال: وهل صدق يقينك؟

قلت : نعم وجدت الأرضين أرض الضوء وأرض الماء وكانتا قريبتين من بعضهما فحملت ما استطعت حمله من الماء والضوء وعدت.

قال : وماذا حدث؟

قلت : يا ظلى لم يكتفوا بسقوط الطائر فى الثقب ولا التخبط فى الطيران بل صاروا يتقاتلون على الخواء وكلما امتلأوا به ازداد جنونهم حتى توحشوا.

قام الظل من جلسته ووقف فبدا طويلاً يكاد راسه ان يلمس قمة الجدار وقال هنا لا مكان للقتال هنا لا يوجد سوى توازى الأفقين وأرض الآلهة وليس لالك إلا طين أرض نفسك فعندما تنتهين من تقليبه كاملاً سيزورك السلام ويملؤك وستفقد العتمة اثر وجودكِ وسينساك النور وتدخلين أرض الغروب الرائعة.

قلت : وماذا عن تناغمات الجسد والأحجار المتناثرة متى يصيران واحداً؟

قال : أتمِّى تقليب طين أرضك واسرعى حتى تنفتح على توازى الأفقين وتمرحى أما انا فاتركينى الآن لقفزى الفرح ولسلام جدارى لأن الوقت قد اقترب لقدوم ما بعد توازى الأفقين وسيكون صمتاً مطبقاً فلا دوام لشىء... اتركينى يا نون اتركينى أريد القفز واللهو على الجدران المتهدمة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حكايتان من الجرائد

١ ـ الولد

جو الشقة خانق رغم اتساعها، النوافذ والشرفات مغلقة ومغطاة بستائر ثقيلة، ومصباح بعيد معلق فى آخر السقف العالى ضوءه الخافت لا يغطى سوى جزء قليل جداً من الصالة التى تجلس فيها المرأة التى اعتادت الصمت والفته.

والولد يجلس قبالة أمه، ينظر إليها فى ترقب، يتابعها فى إهتمام شديد. وقطة تعودت الصمت مثلهما، تقفز فوق حجر الصبى. ثم تنزل من فوقه فى هدوء. تنظر إلى وجه المرأة الذى يروح بعيداً.

هى لم تبرح البيت منذ عدة أيام. اشترت أشياء كثيرة تكفيها لأسبوع بأكمله. ملأت الثلاجة ونملية الخبز. فهى تريد أن ترتاح. وأن تبتعد عن الناس. فلم يتبق لها فى الحياة سوى ولدها الصغير بعد أن ماتت أمها وهجرها زوجها.

تشرد المرأة فى الأيام التى ولت. ولا يمكن أن تعود. تابعت صورتها المعلقة فوق الحائط وزوجها يحتضنها وهى تضحك. تدهش هى الآن. كيف استطاعت ـ وقتها ـ أن تضحك هكذا، فتفتح فمها عن آخره.

الفرحة كانت واضحة فى عينيها. وزوجها يبتسم فى وقار.

لقد أحبته وتمنت أن تتزوجه. وهو أحس بها. اقترب منها دون باقى الزميلات. وأولاها رعايته واهتمامه. لقد أحس بأنها فى حاجة إلى رجل بعد أن وصلت إلى ذلك السن الحرج دون أن تتزوج. وأحست هى أيضاً بأنه لن يتزوج إلا هى.

فقد كان أكبر من أن يظل عزباً للآن، ولن تقبله سواها.

عندما اقترب منها مترددًا، وممسكًا بمنديله يمسح به عرقه من وقت لآخر. ويتحدث فى أشياء كثيرة غير مترابطة، أحست - هى - بما يريد أن يقول فساعدته. ووفرت عليه رحلة عناء طويلة وقالت:

- ساعطيك العنوان لتقابل أمى.

رأى أمها، كانت غير قادرة على الحركة. وإذا ما تحدثت اعوّج فمها إلى اليسار. فتخرج الكلمات متكسرة ومنحشرة بين الشفتين.

أحس الرجل بالخوف. فقد تتحول زوجته - بعد سنوات - إلى حال أمها هكذا.

وظلت الزوجة كما هى. بينما الولد جاء معوقًا: رأسه كبير ووجهه ممتلئ. ولا يعى ما يحدث حوله.

أبتعد الزوج عنها، قال:

- أنت السبب. إنه قريب الشبه بأمك.

تركها وعاد إلى بيت أخواته اللاتى لم يتزوجن. وظلت هى فى الشقة الواسعة مع الولد.

اقترب الولد منها. فقفزت القطة فوق قدميه تداعبه. لكنه لم يلتفت إليها. نظر إلى وجه أمه فى إمعان. قالت:

- اسمع ياولدى. إننى متعبة. وسأنام الآن. لا توقظنى مهما كانت الظروف.

أومأ برأسه.

أعادت ما قالته ليستوعبه. ثم نامت فوق الكنبة الممتدة فى الصالة وشدت الغطاء حول جسدها:

- الطعام عندك كثير. إذا ما جعت كل. لكن لا توقظنى.

أومأ برأسه ثانية، وحمل القطة خشية أن تسبب لأمه إزعاجًا.

جلس فوق الكنبة المقابلة لكنبة أمه. تابع وجهها وعينيها المغمضتين. وأشار إلى القطة أن تجلس بجواره وتكف عن الحركة.

مر الوقت طويلاً. دار الولد فى الشقة.

عندما كان يمل هكذا، كان يفتح الشرفة ويتابع المارة من خلال حديد الشرفة. لكنه الآن لا يستطيع ذلك.

لقد جاع فأكل. وأعاد الطعام إلى مكانه. وأطعم القطة وأمرها بأن تصمت. وبأن تتحرك فى هدوء.

عاد إلى الكنبة المقابلة لكنبة أمه. والقطة نامت بجواره. من وقت لآخر تشد بفمها ياقة قفطانه.. يأتى والده - أحيانًا - إليهما. يترك نقودًا لأمه. لاحظ الولد - أن والده عندما يأتى تزداد أمه حزنًا. وتحدث أباه فى اقتضاب. ووالده يحاول أن يداعبه. فتأتى مداعباته ثقيلة. ويقابلها الولد فى جفاء.

بحث الولد عن الطعام فلم يجد. كان كثيرًا لكنه نفد. أكله هو والقطة.

ذهب إلى كنبة أمه. نظر إلى وجهها. وجده صامتًا. حاول أن يوقظها. فتذكر تحذيرها له.. فعاد إلى كنبته. بينما القطه تدور فى الشقة تبحث عن شىء تأكله.

ذهب ثانية إلى وجه أمه ثم عاد إلى كنبته دون أن يوقظها. والقطة عادت من رحلة البحث عن الطعام.

مات بصوت خافت. ثم ازداد مواؤها علوا. فغضب الولد منها. فأمه قد تستيقظ، شدها الولد فى عنف. وهددها بأن يطردها من الشقة إذا عادت إلى مثل هذا الفعل. فسكتت القطة واستكانت. تمسحت فى ساقيه. فداعب شعرها الناعم بأصابعه.

وأحس بالجوع فقام. فتح باب الشقة. فأسرعت القطة خلفه.

ترك - هو - باب الشقة مفتوحًا. ودق باب الشقة المجاورة لشقتهم. خرجت امرأة يعرفها جيدًا.

فهى جارة أمه وصديقتها. يتحدثان معا. ومن خلال حديثهما يعرف أشياء كثيرة لم يكن يعرفها.

قال:

- أريد طعامًا.

- أين أمك؟

- نائمة. وقالت «لا توقظنى».

ارتابت الجارة فى الأمر. فقالت:

- تعال معى لأراها.

دخلا الشقة. تابعتها نساء الشقق الأخرى فى فضول.

أشار الولد إلى وجه أمه. انحنت الجارة. قبل أن تلمس جسد الأم صرخت. فقد كان واضحًا أنها ميتة منذ أيام.

●

٢ - البنت

ترتدى ملابسها فرحة. عمها يعد حقيبة السفر. لقد استيقظت مبكرة. رغم أن موعد قيام القطار فى التاسعة صباحًا.

زوجة عمها تساعدها فى ارتداء ملابسها. تعاملها - اليوم - معاملة حسنة على غير العادة.

أخواها الصغيران نائمان مع أبناء عمها..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هى الوحيدة التى اختارها عمها لزيارة القاهرة معه.

ياه.. لقد شاهدتها كثيرًا فى أفلام السينما. وفى التليفزيون. لكن لم ترها حقيقة.

لقد أساءت الظن بعمها الطيب. ظنته يقسو عليها ليرضى زوجته إذا ما حدثت بينهما مشكلة. لكن الرجل لم يكن يقصد ذلك. أو ربما يقسو عليها أحيانًا، كما يقسو الأب على ابنته ليقومها.

وعندما رآها حزينة بالأمس ـ لضرب زوجته لها وقسوته هو عليها ـ أراد أن يصالحها. ففكر فى موضوع السفر إلى القاهرة.

ـ أنا عمك، واعاملك مثل بناتى تمامًا.

ثم ضمها لصدره فى حنان. كانت تبكى. وشعرها مهوش حول وجهها المتسخ:

ـ ولكى أصالحك سآخذك معى إلى القاهرة.

لقد تركها والدها ووالدتها مع أخويها الصغيرين لدى عمهم. وسافرا للعمل فى العراق. والدها يرسل مبلغًا كبيرًا من المال إلى عمها كل عدة شهور.

رغم هذا، زوجة عمها دائمة الاختلاف معها. ألحت على زوجها حتى أخرج البنت من المدرسة لتساعدها فى أعمال البيت. قالت «إنها لن تصلح فى مدارس. ولن نستطيع الاستعانة بمدرسين خصوصيين. ما يرسله والدها لا يكفى طعامها وطعام أخويها».

وتركت المدرسة الإعدادية وبقيت طوال الوقت فى وجه زوجة عمها التى تسىء معاملتها.

بعد أن ضاقت بتصرفات عمها المتتالية، قالت له أن يتركها وأخويها الصغيرين يذهبون إلى عمهم الآخر الذى يعمل مدرسًا. فقد غضب ـ الرجل ـ لتركها المدرسة. ووعد بأن يعيدها إليها ثانية، ويساعدها فى دروسها إذا ما جاءت لتعيش عنده هى وأخواها. لكن عمها رفض هذا وقال «عمك المدرس هذا يريد أن يفسد العلاقة بينى وبين والديك».

لكن المدرس قال لها: «إنه لا يريد أن يتركك حتى لا تنقطع عنه أموال أبيك وهداياه».

ليس مهما الآن. فسوف تنفرد بعمها فى القطار. لتحدثه فى هدوء. وتطلب منه أن يعيدها إلى الدراسة. تجعله ينضم لصفها فى نزاعها الدائم مع زوجته.

أخواها نائمان الآن. لو كانا مستيقظين لبكيا رغبة فى الذهاب معهما. سوف تشترى لهما هدايا بسيطة من القاهرة. وستشترى لأبناء عمها وبناته هدايا أيضًا. لكنها ليس معها نقود.

ليس مهمًا فسيعطيها عمها الكثير.

أمسك عمها بيدها وسارا معًا. ذكرها بما كان يفعله والدها معها. منذ أن سافر لم تخرج للنزهة ولا مرة واحدة.

عمها شارد طوال الوقت.

- عمى. ما الذى يشغلك؟

تريده أن يهتم بها. تحكى له عما يشغلها. ستحدثه عما تفعله زوجته لها. وعمها - لا شك - سيتفاهم معها، وستطلب منه أن يعيدها إلى المدرسة ثانية. لن تحتاج لمدرسين خصوصيين.. ولو قصرت من حقه أن يخرجها منها.

لكن عمها شارد لم يزل...

لا بأس، ففى القاهرة متسع من الوقت لكى يتحدثا معًا.

عمها طيب، كان يحنو عليها قبل أن يسافر والداها. وكان يداعبها إذا ما جاء إليهم زائرًا.. وتغيره - هذا - فى المعاملة، ليس نتيجة لكرهه لها. إنما لادعاءات زوجته الكاذبة، واتهامها لها بعدم مشاركتها فى أعمال البيت.

أحست بالجوع، ففتحت اللفافة التى أعطتها لها زوجة عمها. أخرجت سندوتشا وأعطته له:

- تفضل.

أخذه منها شاردًا. قالت:

- متى سيعود أبى وأمى؟

أفاق من شروده. تذكر والدها - شقيقه الأكبر - أفضاله عليه من قبل أن يسافر.

- سيعودا فى القريب.

قضمت السندوتش سعيدة.

فى القاهرة أمسك عمها يدها وأسرعا إلى «الأتوبيس». وقف وسط الزحام وهو يتابعها فى شرود..

- إلى أين سنذهب ياعمى؟

- حديقة الحيوان؟

- يقولون إنها أكبر من حديقة حيوان الإسكندرية.

- أجل.

- وبها حيوانات ليست موجودة فى الإسكندرية؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- أجل.

دخلا الحديقة، إنهما يسيران وحدهما. لماذا لم يأت عمها باخويها معها، أو بأبنائه. أو حتى بزوجته. لماذا هى وحدها الآن؟! لو جاءوا لشاركوها فرحتها، ولكانت أكثر سعادة.. على الأقل ستجد من تتحدث معه. أو من يشاركها لعبها ومرحها. ربما لم يجد عمها النقود الكافية لسفرهم. واختياره لها هى بالذات. لكى يصالحها بعد شجارها مع زوجته، وضربه لها منحازًا لزوجته.

تنقلا بين اقفاص القرود، ضحكت. وأخرجت قطع الخبز من اللفافة ورمتها لها. وعمها شارد.. يتابع ما يحدث دون أن يضحك. أو حتى أن يبدى اهتمامًا. قال:

- سأتركك لقضاء مهمة عاجلة، وساعود إليك.

- سأبقى فى الحديقة وحدى؟!

- لن اتاخر كثيرًا.

أومأت براسها، وعادت لمتابعة القرود، وسار عمها. ثم نظر إليها ثانية:

- لا تبتعدى كثيرًا.

أومأت براسها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وخرج هو من الحديقة، واكملت هى متابعتها للقرود، وبعد أن تعبت جلست فوق مقعد خال ثم قامت وشاهدت الأقفاص المجاورة.

لن تبتعد حتى لا تتوه عن عمها.

سارت إلى جبل مزروع بالزهور. تسلقته. وتابعت الحديقة من فوقه. هذا هو المكان المناسب لمتابعة عمها. من هنا ستراه وهو يدخل الحديقة ثانية.

مر الوقت بطيئًا، وعمها لم يأت. سارت إلى اقفاص حيوانات أخرى. تابعتهم فى اهتمام اقل، فقد تأخر عمها. وهى بدأت تخاف. تخشى أن تتوه منه. وليس معها نقود لتعود.

مر الوقت، وبدأت الشمس فى الرحيل عن جبل الزهور، وعمها لم يأت.

تغلق الحديقة أبوابها فى الخامسة مساء. فيطلب الحراس من الزوار الخروج. قالت للحارس وهى تبكى:

- ذهب عمى لقضاء حاجة، ولم يعد للآن.

عبد المحسن محمود فرحات *

عبور جسر الأقصر

إلى خطة بيئية تؤلف بين المتناقضات

هناك خطأ يتكرر من وقت إلى آخر فى المشروعات العمرانية نتيجة تشعب التخصصات من جهة، ومن جهة أخرى أهم، نتيجة سلسلة القرارات التى تبنى كثيرا على منطق حل الأزمة (إطفاء الحريق)، وليس منطق الخطة الشاملة التى تشمل كيفية «منع نشوب الحرائق» ثم تتعدى ذلك إلى آفاق ورؤى مستقبلية تهدف إلى نقل المجتمع وبيئته نقلات نوعية لما هو أعلى وأرقى بما يساهم بقوة فى صنع الحضارة إنسانيا ومحليا. الخطأ المتكرر هو النزوع لما هو أمثل جزئيا (فى تخصص معين أو مسئولية معينة)(Suboptimality) دون البحث جديا فيما هو أمثل كليا. يتجلى ذلك بوضوح فى كل من مشروع الصرف الصحى بالإسكندرية وجسر الأقصر. ففى الحالة الأولى كان هناك تغليب للصرف فى البحر لرخص تكاليفه على الصرف فى البر دون حساب دقيق لفوائده المباشرة وغير المباشرة فى المجالات المختلفة. وفى الحالة الثانية يبدو أن جزئية المرور لم توضع ضمن خطة بيئية ومستقبلية شاملة فى واحد من أكثر المواقع البيئية حساسية لا فى مصر فقط ولكن فى العالم كله.

قبل أن نتناول بعض المقترحات بخصوص الخطة البيئية المذكورة، هناك نقطتان مهمتان تتعلقان بصنع الحضارة، والاثنتان من نتاج المنهج الجدلى «الهيجلى». الأولى صاغها **أرنولد توينبى** فى دراسته للتاريخ ويشير فيها إلى أن صنع الحضارة يأتى دائما من مواجهة تحديات متجددة باستجابات يستجمع فيها المجتمع (وخاصة صفوته وقياداته) جهودهم الإبداعية للقيام بوثبة جماعية يتم فيها صنع الحضارة من خلال الاستجابة للتحدى. والنقطة الثانية تختص بالتأليف بين المتناقضات، وهى أوضح مايكون فى مجال الفكر حيث

* رئيس قسم عمارة البيئة سابقا، بجامعة الملك عبد العزيز.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تظهر أطروحة معينة Thesis ينشأ منها نقيضها Antith-esis ثم يليهما التأليف بينهما بما يحل التناقض ويخلق مركبا Synthesis أرقى من النقيضين. يلاحظ هنا أنه كلما ازداد التناقض بين العناصر الأولية ازداد احتياج التحدى المتطلب إلى درجة أعلى من الإبداع للوصول إلى المركب الأرقى.

ومن الأمثلة على ذلك فى مجالات تصاميم البيئة (العمارة - عمارة البيئة Landscape Architecture - التصميم الحضرى - التخطيط الحضرى والإقليمى) نجد أن التناقض المفترض مسبقا ودائما بين البيئة الطبيعية من جهة والبيئة المبنية من جهة أخرى، قد تم تجاوزه عن طريق التأليف بين الاثنين فى مركب غاية فى الإبداع، وذلك مثلا فى حالة فيلا كاوفمان لفرانك لويد رايت المبنية فوق شلال مياه ينساب من تحت الشرفة الكبيرة للفيلا. فهنا نجد أن تصميم رايت وإبداعه يجعل كلا من العنصرين (الشلال والفيلا) أجمل مما لو كان وحده، بل يجعل كلا منهما يبدو وحده ناقصا وعاديا، بينما يشكلان معا تكاملا ناشئا من التباين ومفضيا إلى الانسجام. وفى الاتجاه نفسه نجد أن إحدى المهام الأساسية لمهنة عمارة البيئة Landscape Architecture هى إجابة متطلبات البيئة المبنية بما لايضر بالبيئة الطبيعية (فى الحد الأدنى) وذلك بالحفاظ على الأماكن الحساسة منها، وتطوير الأماكن الأقل حساسية بما يساهم فى تحسين البيئة الطبيعية (فى الحد الأعلى)، وذلك مثلا باستخدام الصرف الصحى المعالج فى الرى والتسميد، أو كمثال اخر بتخطيط الطرق والمجتمعات الريفية وتسوية الأرض بما يساعد على تجنب أماكن الفيضان الناتجة من السيول، وبما يسمح بالأستفادة من هذه السيول، إما مباشرة فى الرى مثلا، أو بطريقة غير مباشرة مثل تغذية المياه الجوفية.

وإذا كانت حالة (الأقصر) تشير إلى أنه لم يكن هناك مفر من الاختيار بين الحفاظ على البيئة الأثرية للأقصر بمنع التطوير العمرانى قربها وجعل المنطقة المحيطة أقرب ماتكون للبيئة الطبيعية، وبين نقيض ذلك المتمثل فى إجابة احتياجات المجتمع المحلى للتطوير؛ فإن الأختيار الحاسم يجب أن يكون للأول ولو على حساب الثانى. ففى ذلك انتصار للصالح الأكبر على الصالح الأصغر وللدائم على المؤقت ولأجيال المستقبل على الجيل الحالى. إلا أن مثل هذا الأختيار يجب أن يكون هو الملجأ الأخير والاضطرارى لأنه اختيار ناشئ من الوضع الحالى الذى تتمثل مصلحة كل طرف فيه فى تدمير الطرف الآخر بشكل مباشر أو غير مباشر، والذى أوجد هذا الوضع البدائى هو افتقار المجتمع فى هذه الحالة للتنظيم فى الحد الأدنى (استمرارية التخطيط والتحكم والمتابعة) مما لايدع مجالا للشك فى افتقاره للحد الأعلى المطلوب، وهو «مواجهة التحدى الحضارى» بتجميع الطاقات الإبداعية (الموجودة فعلا والمحبطة) فى وثبة حضارية تتجاوز المتناقضات إلى «مركب أرقى» يحف أولويات البيئة الأثرية والبيئة الطبيعية، ولكن يتجنب الإضرار بأى طرف، بل يحقق فوائد جديدة للجميع.

بناء على كل ماسبق، نستطيع أن نبدأ تناول الخطة البيئية المقترحة بتحديد البيئات التى يجب التعامل معها، ثم تحديد العلاقات بين هذه البيئات، ويلى ذلك تحديد لبعض الحلول المقترحة. فالبيئات التى يجب التعامل معها هى:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١. البيئة الأثرية وتشمل المعابد والمقابر... إلخ، وكذلك الأراضى المحتمل وجود آثار بها.

٢. البيئة الطبيعية، وتشمل النيل والجبال والتلال والرديان والتكوينات الصخرية والنباتية الطبيعية.

٣. البيئة الطبيعية المحورة بشريا، وتشمل الترع والمصارف والأراضى الزراعية والتشجير.

٤. البيئة المبنية، وتشمل كل أنواع المبانى والطرق وأعمال البنية الأساسية الأخرى من مجارٍ وإنارة... إلخ.

٥. البيئة الإنسانية، وتشمل المقيمين بالمنطقة والنازحين إليها من العمال الموسميين والنازحين إليها ضمن السياحة الداخلية والخارجية.

أما العلاقات بين هذه البيئات، فيقترح إدراجها ضمن ثلاث علاقات مادية تليها ثلاث أخرى غير مادية هى:

ا. علاقات إيكولوجية.

ب ـ علاقات تمدد وانكماش.

جـ ـ علاقات حركة.

د ـ علاقات ثقافية.

هـ ـ علاقات اقتصادية واجتماعية.

و ـ علاقات بصرية وجمالية.

سندلى بدلونا الآن فى تناول الحلول المقترحة لإعطاء كل بيئة حقها، وتنظيم العلاقات بين كل بيئة وأخرى، معترفين مسبقا أن «دلونا» ليس من الكبر بحيث يحوى كل مايمكن من الحلول القاطعة الجامعة المانعة:

١. نطاقات حماية البيئة الأثرية:

يتطلب الأمر هنا تحديد أكثر من نطاق للحماية والحفاظ، تزداد فيها شدة الحماية والتحكم كلما اقتربنا من البيئة الأثرية، حتى تصل إلى أقصاها فى «المحمية الأثرية» التى يجب الا يتواجد بها أى تطوير عمرانى معتاد (مبانى ـ طرق أسفلتية ـ أعمدة إنارة ـ مجارٍ). ولايجب هنا أيضا قيام الزراعة. كما لايجب وجود أى مصدر تلوث مائى أو أرضى أو هوائى أو بصرى أو سمعى. ويسمح فقط بتسوية محدودة للأراضى بمنتهى الحرص، لأهداف سيرد ذكرها لاحقا، ويمكن عمل تبليط حجرى للممرات المحدودة الموصلة للآثار. ولايكون تحديد نطاق «المحمية الأثرية» بمسافة محددة، وإنما يعتمد على الحيز الكبير المحتوى للآثار الظاهرة والمحتملة، مع وجود مسافة احتياطية كبيرة تزداد وتقل اعتمادا على الملامح الطبيعية للموقع، وأهمها النهر والطبوغرافيا، بما يشكل حدودا واضحة لها. وتدخل هذه الملامح من البيئة الطبيعية ضمن درجة الحماية المطلوبة نفسها. وقد يستلزم الأمر أعمالا تصميمية فى مجال عمارة البيئة Landscape Arch مثل شىء من التشجير أو تكوينات من الصخور أو الحجر عند نقاط من حدود المحمية الأثرية وبواباتها لتحديد الحيز المكانى لها بوضوح أكثر.

أما النطاق الثانى المقترح فهو نطاق «ظهير المحمية الأثرية» والمفترض عدم وجود أى آثار غير مكتشفة فيه، ولا يسمح فيه أيضا بالتطوير العمرانى المعتاد، ولكن يسمح بالبيئة الطبيعية المحورة بشريا (ترع ـ مصارف ـ زراعة) بشرط عدم الإخلال بالعلاقات الإيكولوجية القائمة، والتى قد ينتقل تأثيرها السلبى للنطاق الأول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(المحمية الأثرية) فمثلا لمنع أى ارتفاع للمياه الجوفية أو تسرب بعضها نحو حيز الآثار، يجب تبطين الترع والمصارف واستخدام طريقة التنقيط فى الرى. بل يجب هنا قيام أعمال إضافية تزيد من حماية «المحمية الأثرية» مثل استمرارية تسوية الأرض فى النطاقين بما يحمى الأولى من فيضان السيول، وإمكانية عمل وسائل صناعية للنزول بمستوى المياه الجوفية إذا كانت فعلا قد وصلت إلى الحد المحتمل تأثيره سلبيا على «المحمية الأثرية». ولاتتحدد ايضا حدود النطاق الثانى (ظهير المحمية الأثرية) بمسافات معينة، وإنما تعتمد على خصائص الموقع وملامحه البارزة كذلك (أراض زراعية - وديان - تلال - جبال - تكوينات صخرية) ويراعى فى ذلك أماكن تواجد البيئة المبنية بما لايضر بما سبق.

أما المقترح للبيئة المبنية، فهو أن تتواجد فقط فى النطاق الثالث، وهو (نطاق التطوير العمرانى المحكوم بيئيا) والذى يسمح فيه بالتطوير العمرانى ولكن ضمن ضوابط اكثر صرامة من المعتاد. فمثلا ارتفاع المبانى يجب أن يكون شديد الانخفاض من طابق إلى اثنين لا اكثر. ونظام الصرف الصحى يجب أن يحدد مسبقا وينتهى إنشاؤه قبل البدء فى المبانى بما يضمن عدم تلوث البيئة أو ارتفاع المياه الجوفية. ويجب أيضا وجود ضوابط للطابع العام للمبانى بما لايقيد حرية المصمم من جهة، وبما لايؤذى الشخصية «المرئية للمنطقة» من جهة اخرى. ويجب أن تتدرج استعمالات الأراضى من الطبيعية والسياحية عند شاطئ النيل وحدود النطاق الثانى إلى مناطق الخدمات التى قد تحوى صناعات خفيفة، ولايسمح بأى صناعات ثقيلة او ملوثة للبيئة.

يلاحظ هنا أن النطاق الأول الخاص «بالمحمية الأثرية» يجب ألا يكون قابلا للانكماش وإنما تكون هناك دائما إمكانية لتوسعته على حساب النطاقين الثانى والثالث حسب ماتتطلبه الدراسات والاستكشافات الأثرية فى المستقبل. لذا فإن أى تطوير فى النطاقين الثانى والثالث يجب ألا يسمح به إلا بعد توقيع التزام بهدم هذا التطوير فى مدة زمنية محدودة دون تعويض (أو بتعويض محدود) فى حالة ظهور مايستلزم ذلك من استكشافات اثرية، أو من تأثير سلبى على الآثار القائمة فعلا. بهذا يكون هناك رادع ضمنى ضد التطوير المكثف قرب المنطقة الأثرية، وضمان أولويات متطلباتها فى المستقبل.

٢- نظم الحركة فى المنطقة:

فى النطاق الأول الخاص «بالمحمية الأثرية» يجب ألا يسمح بأى نوع من وسائل النقل التى تسبب اهتزازات أو تلوثا هوائيا أو سمعيا أو بصريا. لذا فالمقترح هنا هو الحافلات الصغيرة الحجم (ميكروباص) التى تعمل بالبطارية، والتى يستحسن تعميمها فى النطاقات الثلاثة وفى الأقصر بضفتيها قدر الإمكان، وبالتدريج. وإذا تعذر ذلك فلا يجب التهاون فيما يتعلق بالنطاق الأول، حيث يجب على القادمين «للمحمية الأثرية» أن ينزلوا من الحافلات الكبيرة التى تعمل بالطاقة البترولية ليركبوا الحافلات الصغيرة التى تعمل بالبطارية، قبل السماح لهم بدخول أى بوابة «للمحميه الأثرية». وحتى هذه الحافلات الصغيرة يجب ألا تقترب من مداخل المقابر، وإنما تتوقف قبلها بمسافة كبيرة تحدد تصميميا، ويعقب ذلك ممرات مشاة تصمم بحساسية وتوصل لمداخل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المقابر ومن المهم أن تكون هناك ضوابط أكثر صرامة على كافة وسائل النقل فى النطاقين الثانى والثالث أيضا (مثل الفحص الدورى لنظافة العادم...) بما يؤدى لتقليل التلوث الهوائى فى المنطقة كلها.

٣. العلاقات الثقافية والعلاقات الاقتصادية الاجتماعية:

ينظر إلى بيئة الأقصر عادة باعتبارها أثرية من ناحية وسياحية من ناحية ثانية، بحيث يكون الاهتمام منصبا على الحفاظ على الآثار فى الناحية الأولى، وتحسين البيئة السياحية فى الناحية الثانية، وهذا كله نؤيده، إلا أن المرجو أن يتسع اهتمامنا أيضا ليشمل التنمية الثقافية (للمقيمين والقادمين) والمرتبطة بالتنمية الاقتصادية والاجتماعية للمجتمع المحلى. فمن غير المقبول عدم وجود معهد أو كلية (بل ويمكن التفكير فى جامعة) تختص بالدراسات التاريخية واللغوية والهندسية المتعلقة بترميم الآثار والحفاظ عليها، بحيث تكون الدراسة فيها نظرية ومعملية وحقلية فى المعابد والمقابر. ويمكن أيضا أن تقدم هذه الكلية فصولا دراسية محدودة لطلبة الجامعات المصرية والجامعات الأجنبية بما يولد سياحة إضافية. ومن المنتظر إنشاء متحف إقليمى أو مايعرف بالمركز التوجيهى (Interpretive Center) يعرف بآثار المنطقة وتوزيعها الجغرافى ومايتعلق بتاريخها، ويمكن أن يحتوى نماذج لكل المعابد والمقابر بمصر العليا، بحيث يستفيد السائح (المحلى والأجنبى) استفادة أكبر عند تجواله فى تلك الآثار ويزداد استمتاعه وتعلقه بها أيضا. من المنتظر كذلك إنشاء مكتبة كبرى وقاعة أو قاعات محاضرات ومسرح مفتوح ومتحف للفن التشكيلى (التصوير والنحت والخزف) يشمل عروضا خارجية بالإضافة إلى عروض خارجية أخرى فى أكثر من منطقة فى البر الشرقى والغربى للأقصر (ضمن النطاقين الثانى والثالث) بما يثرى البيئة العمرانية جماليا، ويقلل من الإحباط الذى يحسه فنانو مصر الذين تتكدس أعمالهم النحتية وغير النحتية فى مخازن لاترى النور، ويزيد من استفادة السائح (المحلى والأجنبى)، واستمتاعه بالأعمال الفنية التشكيلية مع أسواق للمنتجات والمشغولات الفنية اليدوية والمعروضة داخليا وخارجيا للبيع، بل ومع الورش الصغيرة التى تصير عمليتها الإنتاجية جزءا من المعرض الفنى الكبير. كل هذه البيئة الفنية يمكن أن تتجاور مع الفنادق السياحية بما يثرى الاثنين ثقافيا واقتصاديا ضمن تخطيط وتصميم إبداعى.

٤. تشجير جسر الأقصر ضمن منظومة بصرية وجمالية:

إذا تم تنفيذ كل ماسبق فإن البيئة الكلية الناتجة ستتصف فى تصورنا بالصحة والتوازن والجمال فى العلاقات الأساسية. يبقى بعد ذلك مجهود متخصص مطلوب تخطيطيا وتصميميا يندرج معظمه ضمن تخصص عمارة البيئة Landscape Architecture والتصميم الحضرى Urban Design: ولا يقصد هنا الدخول فى التفاصيل الفنية (Technical)، بل المطلوب هو استراتيجية بصرية وجمالية (مبنية على ماسبق تناوله) تشمل مقاييس مختلفة.

بوجه عام يجب أن تتبع السيطرة البصرية الأولويات سابقة الذكر نفسها: البيئة الأثرية أولا فالطبيعية ثانيا فالطبيعية المحورة بشريا ثالثا فالمبنية أخيرا..

عناصر البيئة الأثرية (فوق الأرض أو تحتها) يجب أن تظهر ضمن متتابعات بصرية من البانوراما الشاملة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى المنظر القريب (بما يناظر التتابع فى المعبد الفرعونى من البهو المفتوح إلى قدس الأقداس) بحيث تشكل البيئة الطبيعية والبيئة الطبيعية المحورة بشريا مقدمة وخلفية بصرية لها، وبحيث يتضاءل الوجود البصرى لكل ماهو صناعى ومبنى. هنا يجب القول بأن جسر الأقصر الذى (نؤيد بقاءه وظيفيا) يشكل تطفلا بصريا صارخا على البانوراما الشاملة من أى زاوية وعلى كل من واجهتى النيل الشرقية والغربية. ولاتكفى الأعمدة المشكلة على هيئة زهرة اللوتس أو التكسية بالسيراميك ذى الزخارف الفرعونية (الأهرام ٩٥/١٢/٢٢) لحل التناقض البصرى بين هذا العمل الصناعى شديد الوطأة بصريا، وبين البيئة الأثرية والطبيعية للأقصر.

المقترح هنا لحل هذا التناقض هو تشجير الجسر وتخضيره (وليس فقط الاكتفاء ببعض أحواض زهور). التشجير سيزيد جمال المنطقة ويقلل من التطفل البصرى الصناعى، وهو ممكن فنيا وهندسيا خاصة فوق أعمدة الجسر، وبتصميم جمالى لايعطل وظيفة المرور فوقه، وبأشجار محلية من بيئة الأقصر تشمل النخيل. هناك أيضا واجهات كبرى (واجهتا النيل وبعض الشوارع) و«ممرات بصرية» نحو العلامات الهامة بالمنطقة، وكذلك ممرات تحوى مجموعة أو مجموعات من الفراغات و«بؤر» معينة يجب دراستها جميعا ضمن منظومة متكاملة بصريا وجماليا.

ومع نهاية مافى (دلونا) نود أن نؤكد على أهمية اليات التنفيذ والتحكم والتتابع السلس بينها، من التخطيط للتصميم للتنفيذ فى هيكل إدارى متكامل، فذلك هو الأولى بمجهودات المسئولين الحكوميين بدلا من خوضهم فى قرارات تخطيطية وتصميمية بينما المختصون فى الظل دائما. التركيز يجب أن يكون على التأليف بين المتناقضات وتجميع الطاقات الإبداعية فى وثبة حضارية تتجاوز المتناقضات إلى مركب أرقى يتجنب الأضرار ويحقق فوائد جديدة ويؤكد الأولويات. هكذا ينزل المطر وهكذا يكبر الشجر (كمال قال الشاعر الفلسطينى).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المكتبة العربية

شمس الدين موسى

«محمد حافظ رجب»
ومجموعة قصصية جديدة

يعد القاص «محمد حافظ رجب» واحدًا من أهم كتاب القصة المصريين على امتداد جيلين. فهو من الجيل الذى أتى بعد جيل «يوسف إدريس» واستمر على الرغم من قلة إنتاجه - كاتبًا فريدًا، ومتمردًا على أسلوب القصة الذى كان يشيع آنذاك - بداية الستينيات وأواخر الخمسينيات - إلى أن قاطعته الصفحات الأدبية والمجلات الثقافية لأنه كاتب غير مفهوم، أو بسبب شطحاته الغريبة التى يمزج فيها بين المعقول واللا معقول، ولم يعترف بحافظ إلا مع النصف الثانى من الستينيات حين صدرت مجموعته الأولى «الكرة ورأس الرجل» عام ١٩٦٧ عن دار الكاتب العربى. بعدها بسنوات قلائل هجر «حافظ رجب» القاهرة إلى الإسكندرية. ولقد أصدر طوال هذه الفترة المجموعات التالية:

- **مخلوقات براد الشاى المغلى ١٩٨٠ .**
- **حماصة وقهقهات الحمير الذكية ١٩٩٣ .**
- **طارق ليل الظلمات ١٩٩٥ .**

ولعل القارئ لقصص «حافظ رجب» يتساءل عن التطورات التى طرأت على أعماله، خاصة بعد قراءة المجموعة الأخيرة.. وإننى بعد القراءة المتأنية لا أرى أن ثمة تطورات ملحوظة جرت على قصصه، فهو فى هذه القصص يعمق مسيرته الأولى كقاص يكتب قصة ذات صفات خاصة، بعد أن تجاوز التقليدية التى كانت تتسم بها المحاولات الأولى، فأصبح حافظ - تقريبا - أول كاتب يحشد كل أدواته لكتابة قصة حداثية، وتبعه بعد ذلك عشرات الكتاب، وكانت مجموعة «الكرة ورأس الرجل» هى البداية، والمثال، والنمط، الذى مهد الطريق أمام القصة الحديثة بأنواعها، كالقصة النفسية، والقصة الرمزية، وقصة اللاحدث، وقصة تيار الشعور، والقصة اللحظة، أو الأقصوصة القصيرة جدًا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمتأمل يرى أن القصص تتسم بنفس الأسلوب الذى عرفناه فى قصص **حافظ**. فالرغبة فى صياغة التعبير المدهش، والصورة اللامعقولة والمزج بين الواقع والفانتزيا، كل ذلك لايزال يمثل أهم مفردات **حافظ رجب**، ولايزال عالم **حافظ** مغلقًا على ذاته، ومنفتحًا على مايراه هو، ولا يهمه أبدًا أن يقيم بينه وبين قارئ القصة التقليدية أية جسور، وعلى القارئ أن يصل إليه، وليفهم مايريد أنى فهم، فهو كاتب لا يلتزم بشىء، ولا ينتمى إلا للحظة إبداعه الخاصة، والمؤكد أن ما يبهر فى قصص **حافظ رجب** يتمثل فى قدرته غير المحدودة على التصوير وعلى توظيف أسلوب الفانتازيا، فضلا عن رفضه المطلق لكل شىء، وتعبيراته المفتوحة التى لا تنغلق أبدًا.

ويتمثل ذلك فى عنوان القصة «طارق ليل الظلمات» الذى اتخذته المجموعة عنوانًا لها، فالجملة مركبة بطريقة تشى بالبحث والرفض اليائس، الذى يدل على الإحباط فرغم أن الليل مظلم، بل إن الظلمات فيه شديدة الكثافة طبقات فوق طبقات، إلا أن إنسانًا مالايمل البحث فيه والتجول خلاله، بل والطرق على جدران ذلك الليل، الذى قد يكون مبعثه ابتعاد الكاتب عن الأضواء منذ أكثر من ربع قرن، مفضلاً العزلة على أى شىء آخر.

والقصة نفسها «ليل الظلمات» مشحونة برؤى رمزية، فهى تحكى عن «على زيور» المهندس الشاب وزوجته «أحلام» اللذين يقطنان بالإسكندرية غرب النوبارية، حيث تقطع عليهما حياتهما فى سكون الليل طرقات متدافقة على باب بيتهما الذى كان يستعد لاستقبال العيد وضيوفهما فى الصباح بعد أن أعدا الزينات والورود والبالونات، والأطعمة المختلفة والمشهيات... إلخ لكن تفاجئهما تلك الطرقات المتوالية العنيفة بعد منتصف الليل. وعندما يفتح الزوج الباب لا يشعر المتكلم بعد أن يتحدث الراوى إلا بالنيران تخترقه والأيدى تتلقفه حيث هاجمه ثلاثة رجال بالمدى فى أيديهم، بينما زوجته تصرخ.. مين دول؟؟

ولا يدرى الراوى بنفسه إلا وهو وسط الحقول والمزارع وهو يبكى بعد أن انتزعوا الأساور الذهبية من أيدى الزوجة ومن الدواليب وأوثقوه بالحبال وأوثقوا زوجته أيضًا. عند هذا يكسر الكاتب تسلسل السرد بمفاجأة أخرى ربما لم تحدث، وحدثت فى مخيلة الكاتب وضميره/ ضمير الراوى وينادى «زيور» زوجته:

«ضاجعينى أنا يا أحلام، أنا لست مسئولاً عنك ما لم تفعلى: على الفور رايتهم يقتحمون مضجع أمى وهى عارية.

صرخت: كفوا يا أوغاد عن مضاجعة لحمى.. كيف تفعلون ذلك وأنا حاضر بينكم.

اقترب الأول منها.. اخترقها..

تتساقط السموات فوقنا.. تفور البراكين.. الأرض والبحار.. اهتز البيت.. تناثر كل ما فيه.. زلزال عربيد أطاح بى وبها.. بالرجال الثلاثة.

صرخت (أحلام) وأنا راقد بجوار (النوبارية) أهذى:

- زيور يا حبيبى.. الحق مراتك.. حبيبتك أحلام ضاعت خلاص...»

وتتدافع تلك الرؤى الكابوسية التى تجسد حادثة الاغتصاب التى يتخيل الراوى أنها وقعت لزوجته،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهو يشعر بفقده لرجولته ويسقط فى النوبارية، بينما تهاجمه أسماك القرش - كما يتخيل - التى تلتهم عضوه الذكرى، وهى تقهقه بصوت عالٍ. ولعل القصة فى أبعادها تلقى أمام القارئ بكل رؤى **حافظ رجب** التى تتحول إلى مشاهد عبثية ولا معقولة. فكل تلك الصور لا ترتبط بالواقع، ولكنها نوع من المجاز له دلالته الشعورية واللاشعورية التى يمكن أن تفسر وفق عدة مستويات تتجاوز المستوى النفسى، فيمكن تفسيرها اجتماعيا او سياسيًا ولا يمكن أن نتناولها كلوحات لا معقولة لكاتب شطح به خياله إلى الآفاق اللامتناهية. وتؤكد ذلك عبارات القصة الأخيرة.. «القيود مشدودة، والحرج فى راسى ذهول».

وكما تتسم قصص **حافظ رجب** بالغرابة والإدهاش غير المفتعل او المقصود، فإن ثمة سمة جمالية اخرى تتسم بها قصصه، فالكاتب - كما يحس القارئ - يتعامل مع قارئه وكأنه يعرفه، ويعرف عالمه عندما يلج إلى تفصيلة من تفاصيله، فالقارئ يعرف كل أبطاله - كما يفترض - وطرائفه، أو أنه واحد من المجموعة التى يكتب عنها فيقول فى قصة «انسكاب قارورة العطر الفواح»

«مات «علوان الطويل».. خادم الشاى .. يوم الخميس شاهدوه بكل قواه.. يفتح فمه سعيدًا.. وصوت سيده. هو : فرانسيس تادروس المدير السابق...»

فالكاتب هنا يتعامل مع قارئيه، كما لو كانوا من بطانته، أو من يجلسون معه كل ليلة، فإذا انقطع الحديث لسبب ما، فهو غير مضطر لتقديمه بالتقديمات اللازمة من جديد، وسرعان ما يلقى بعبارته كنوع من الاستطراد، وبذلك يتخذ حافظ فى قصصه صفة الحكاء الشعبى بكل ما يحيطه من جمال وخيال..

وجدير بالملاحظة أن قصص المجموعة تزخر بالهامشيين وهو العالم الذى برع **حافظ** فى تصويره وتقديمه، فنتعرف فى قصصه على العربجية، واللصوص، وتجار الحشيش، والعاطلين فى الشوارع، والساقطات والساقطين والشيالين، والبائعين الجوالين، والسريحة.. إلخ، ويظهر ذلك فى قصص عديدة مثل قصة «صمت صوت هواجس الليل».

والملاحظ أن القارئ يرى أن ذلك العالم/ عالم الهامشيين يمثل ركنًا أساسيًا فى تجربة ووعى الكاتب، وهو ما أعطى لكتابته طرافتها لأن هؤلاء المضيعين فى الحياة لهم خصوصيتهم التى قد تضفى الكثير على القصص.

وفى النهاية يبقى **لحافظ رجب** ريادته، أو شقه لطريق القصة الجديدة منذ فترات طويلة ، مع دفعه ثمن تمرده، بخوضه الكثير من المعارك. ولكن من المؤسف أن يتوقف ذلك الكاتب الفذ سنوات طويلة تتضح بين تواريخ صدور مجموعاته، وعزلته بالإسكندرية بعيدًا عن المواقع الثقافية المضيئة، وأتمنى أن يواصل إبداعه فى فن القص الأثير لديه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«الساحرة والجنزير»
فى عهد جديد للمسرح المصرى

يربط ما بين العرضين المسرحيين تقديمهما معا الآن فى شتاء الموسم المسرحى ٩٥/ ١٩٩٦، وتوثق بينهما الرغبة الخالصة فى تقويم مسرح يستفز ويستثير، ويتحاور حوله الجمهور؛ مما يؤكد أهمية العرضين ورغبة مبدعيهما فى البحث عن لغة مسرحية معاصرة تنقذ مسرحنا المصرى من براثن الدجل والشعوذة والهبوط الفنى المتفاقم ، ويوحد بين الاثنين أن «ساحرة القومى» تبحث فى التراث والتاريخ المصرى القديم والمعاصر عن استلهامات فنية تبسط أمامنا العلاقات السياسية بين السلطة والشعب «الحرافيش»، لتحكى لنا قصة الأزمة بين الطرفين التى تدفع ثمنها دوما فنات الشعب.

أما «الجنزير» فهى محاولة واعية لدراسة إحدى مشاكلنا المعاصرة وهى الإرهاب الذى يهدد وجودنا كله.

الساحرة

الفكرة الجوهرية فى هذا العرض، هى تقديم التراث الإنسانى المصرى من خلال منظور عصرى وهى فكرة تتفق مع رسالة «المسرح القومى» الذى يريد أن يستعيد حيويته فى ظل إدارة جديدة نشطة تتولاها الدكتورة **هدى وصفى** التى تمارس مسئوليتها الآن وخلف ظهرها ذخيرة من الثقافة النقدية المسرحية الواعية، بالإضافة إلى خبرة عملية كبيرة حصلتها خلال عملها فى مسرح الهناجر الذى تبنى العديد من التجارب المسرحية.

ونحن نعلم أن الساحرة لم تكنْ فى خطة المديرة الجديدة وإنما هى استكمال لخطة الموسم السابق. ولذلك تبدأ مسئولية الإدارة الجديدة للفرقة عند تقديم مسرحية «هاملت» الشكسبيرية المزمع عرضها بعد «الساحرة» من إخراج الفنان القدير **نبيل الالفى** أحد رواد المسرح القومى وسوف نشاهد بعد «هاملت»

أوبريت «العشرة الطيبة» لخالد الذكر سيد درويش من إخراج الفنان سمير العصفورى.

وساحرة يسرى الجندى هى محاولة لايقاظ جموع الشعب للوقوف إلى جانب الحق، والانحياز للخير ومقاومة فساد السلطة ومحاولة كشف الاعيبها. وفى ظنى انه ليس ثمة مبرر درامى أو موضوعى لدور الساحرة سوى ربط المشاهد والرواية الدرامية للأحداث، هذه الرواية التى تجنح لاستخدام الخطاب المباشر الملىء بالعظات والنصائح

ويحاول المخرج محسن حلمى التخفيف من ثقل المباشرة بإدخال الاستعراضات والفقرات الغنائية التى اداها فاروق الشرنوبى بنجاح وهو يلعب دور المغنى الضرير المعبر عن هؤلاء المسحوقين المقهورين الذين يهربون الى المقابر ويتخذونها سكنا لهم بعد فشلهم فى أن يجدوا لهم مكانا فوق الأرض، والكثير من هذه الاستعراضات كان مقحماً وغير موظف لخدمة العرض المسرحى.

وعلى الرغم من الخطاب المباشر لمسرحية «الساحرة» إلا أن الرؤية الدرامية للكاتب المسرحى يسرى الجندى تتخذ منحىً يُسقط التاريخ فى الحاضر، ويجعل الحاضر جزءا من التاريخ. ففكرة علاقة السلطة بالشعب هى علاقة كثيرا ما راودتْ كتابنا المسرحيين ومن بينهم الكاتب يسرى الجندى، وكان علاقة الحاكم بالمحكوم تمثل ميراثاً جوهريا ومنبعاً رئيسياً فى الموضوعات الدرامية لمسرحنا المصرى المعاصر بداية من توفيق الحكيم فى «سلطانه الجائر» مرورا بسعد الدين وهبه فى «يا سلام سلّم الحيطة يتكلم» ورشاد رشدى فى «اتفرج يا سلام» و«السيد البدوى» وعبدالرحمن الشرقاوى فى «الفتى مهران» و «الحسين ثائرا» وصولاً إلى يسرى الجندى فى «على الزيبق» وأخيراً «الساحرة».

إن هذه «الموتيفة» المسرحية الرئيسية المتكررة فى مسرحنا تحتاج من الدارسين تحليلها باعتبارها ظاهرة سوسيولوجية وتاريخية وسياسية ورمزية للبحث عن أصول مسرحنا المصرى.

ينجح المخرج محسن حلمى فى رؤيته التفسيرية التى هى أقرب إلى ترجمة بصرية تشكيليه امينة للنص ساعده فيها ديكور صلاح حافظ المتسم بتصميماته البسيطة المتناهية فى الجمال والدقة.

إن تقديم هذه التجربة المسرحية الجديدة لقمة شامخة من قمم التمثيل المسرحى، وهى الفنانة القديرة سميحة ايوب «بطلة الساحرة» إنما هو مكسب كبير. وفى رأيى انه على الرغم من اختلافنا مع الفنانة والمخرج والمؤلف معاً فى طرق الأداء التمثيلى من حيث مباشرته وخطابيته والاهتمام بمنطوقه اللفظى، إلا اننا نعد مجرد تواجد سميحة ايوب فوق خشبة المسرح القومى مكسباً للحركة المسرحية.

وتحاول الفنانة سميحة ايوب - رغم هذه المباشرة وهذه الخطابية الفجة ان تجسد بوعى شخصية «الساحرة» تلك العين الثاقبة للحقيقة التى ترى دون خداع، وتكشف دون خوف عن مختلف اشكال الدجل والزيف والخداع التى تلجأ إليها السلطة من أجل الوقوف بالمرصاد ضد الإنسان المصرى البسيط.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتزخر المسرحية بكوكبة من الممثلين الجادين: **اشرف عبدالغفور** «الصحاح» **ومخلص البحيرى** وهو أحد رموز السلطة، **وسعيد الصالح** «شيخ الحارة» الذى يسخر الدين من أجل خدمة السلطة، **وسامى مغاورى** «الأمير» وزوجته المتألقة **سناء سليمان**. ، **و** الفنان الموهوب **اسامة عباس** الممثل للإنسان المصرى وعذاباته اليومية.

إن الساحرة تحاول أن تطرح سؤالاً حول مَنْ هو موضوع التاريخ: الشعب أم أصحاب السلطة، وهى فى طرحها المسرحى لهذا التساؤل إنما تحاول أنْ تعيد الدراما المصرية فى قلب واحد من أهم أطروحاتها فوق خشبة المسرح القومى الذى يستقبل هذا النوع من الموضوعات ويضعها فوق خشبته منذ أكثر من نصف قرن من الزمان.

لكننا أصبحنا الآن فى حاجة إلى أن نعالج كل التاريخ والتراث والهويه برؤى تتسم بالجراة فى التناول والتفسير وشجاعة الطرح الفنى، وبلغة تستغل فيها كل مفردات العرض المسرحى وليس فقط بالألفاظ المنطوقة . كى لا يستحيل المسرح القومى متحفا زاخراً بمقتنيات وزخارف أرابيسك مسرحية خالية من نبض الحياة.

الجنزير

أما الفنان **شاكر عبداللطيف** الذى يتولى إدارة المسرح الحديث فيقدم العرض المسرحى «الجنزير» للكاتب الصحفى **محمد سلماوى** الذى قدمت له خشبات المسارح المصرية عروضاً متنوعة جديرة بالتوقف من أهمها «اثنين تحت الأرض» وهى رؤية لحاضر أجيال من الشباب فقدوا الحلم، وحاضرهم الوهم والشعور بالمهانة ويقض مضاجعهم البحث عن أمل يستحيل حدوثه، أو مهرب من حاضر مفزع، لتكون البالوعة تحت الأرض - مرفأهم الأمين الوحيد.

أما «الجنزير» فهى تتناول قضية حاضرة تعكس ما يحدث فى بيت «زهرة» الذى يحاصره ماضى مصر الذى يُسقط على الحاضر كل محاذيره وضياعه وسط حالة من الإرهاب المدبر، أما الأمل الذى بدا يوما، ويرمز إليه زوج «زهرة» مهندس السد العالى وسليل بنُاة الأهرام، فقد ضاع دون رجعة.

وتقتحم «الجنزير» موضوعاً شائكاً صعباً زاخراً بالمخاطر وهو الإرهاب الدينى فى أوج عنفوانه وضراوته. المؤلف **السلماوى** يمسك من واقعنا اليومى بأطراف اللحظة التاريخية الراهنة فى عمل يتحدث عن الخطر المحدق بنا.

والسلماوى بهذا إنما يعرض علينا منهجا وأسلوباً جديدين فى تناول موضوعاته، فقد اشتهر المؤلف بنزعته المتسمة بالتجريب الذى يُضفى على المشهد الواقعى ظلالاً تعبيرية تقربنا بقدر كبير من المفهوم العبثى لتناول الواقع، بينما يقوم المؤلف فى مسرحية «الجنزير» بوضعنا كمتفرجين وشاهدى عيان - داخل أتون الواقع الملتهب، بتفاصيله ومحرماته، يضعنا فى حصار مع أبطاله. وكأننا جزء لا يتجزأ من ضحاياه، ومحتجزيه من رهائن الإرهابى.

وفى ظنى أن أهمية هذا العمل المسرحى لا ينبع فقط من أهمية الموضوع المطروح، وإنما فى العودة من جانب إلى تقديم عرض مسرحى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متميز بتقنياته لمخرج كبير ذى باع وخبرة طويلين، **كجلال الشرقاوى** الذى يعود ثانية إلى مسرح الدولة بعد تجربته السابقة «الخديوى» فى قطاع الفنون الاستعراضية . وهو أكثر وعيا ونضجا بمفرداته.

والكاتب من أهم كتاب جيل الوسط الذين أثروا التجربة المسرحية المصرية فى الثمانينات.

وتعود أهمية هذه التجربة كذلك إلى عودة الفنانة الكبيرة **ماجدة الخطيب** إلى خشبة المسرح بأدائها الفنى العميق البسيط المتسم بوعيها بأدواتها كممثلة، تصارعها المشاعر المؤججة ما بين الحب والكراهية، والإيمان والخوف، والحزن والأمل. وكذلك وجود الفنان الكبير **عبدالمنعم مدبولى** الذى يعد علامة ورمزا وتاكيدا على أن أجيال الفنانين لا تنقطع أواصرهم وتواصلهم الفنى.

لهذا كله يعد هذا العرض الذى قدمه المسرح الحديث فى موسمه المسرحى (٩٥/ ١٩٩٦) مدخلاً جادا يضعنا أمام الإنتاج المسرحى الإبداعى الجديد فى حوار مثمر دائم!.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

احتفال المجلس الأعلى للثقافة بالشيخ (أمين الخولى)

يمثل الكاتب والمفكر الكبير **امين الخولى** احد التنويريين البارزين فى أوائل هذا القرن، فقد استطاع من خلال دعوته الجديدة إلى إقليمية الأدب أن يلقى الضوء لأول مرة على تفرد الأدب المصرى، إلى جانب محاولته فى مجمع اللغة العربية التقريب بين العامية والفصحى وإسهاماته الجليلة فى علوم التفسير والبلاغة والنحو فى كتاباته: (فن القول) (الأسماء قديما وحديثًا) (مالك: تجارب حياة) وغيرها، واخيرًا رؤيته لعلاقة الأديان ببعضها؛ مما جعل المجلس الأعلى للثقافة يحتفى به باعتباره رمزا تنويريا يجب على الأجيال القادمة أن تطلع على أعماله لما فيها من فائده وإضافة لحياتنا الثقافية إلى اليوم.

وللدلالة على صحة ما أوردناه يقدم **الطاهر مكى** الشيخ **امين الخولى** مشيرًا إلى أن بداية مسيرة النهضة فى مصر الحديثة قرابة قرن ونصف القرن من الزمان بلغت أوجها مع نهاية القرن التاسع عشر الميلادى وبدايات القرن العشرين واثمرت فى كل مجالات الحياة المصرية السياسية والاجتماعية والثقافية، حيث قاد حركة التنوير الفكرى والعلمى خلالها أدباء عظام ومثقفون كبار وعلماء متميزون وفنانون لامعون من مختلف الاتجاهات، اتفقوا واختلفوا ولكنهم فى النهاية بنوا نهضة عظيمة، ومن بين هؤلاء الذين أسهموا فى حركة التنوير الأستاذ الشيخ **امين الخولى**. ففى عام ١٩٤٣ كون مع تلاميذه ومريديه مدرسة ادبية باسم (الأمناء)، مدرسة الفن والحياة، تعمل لتحقيق غايات فنية ونظرية وعلمية من خلال مجلة أصدروها عام ١٩٥٦ بعنوان مجلة (الأدب)، راس تحريرها الشيخ **امين الخولى** بنفسه واستمرت فى الصدور حتى وفاته ثم توقفت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رحلة إبداعه

ويضيف د. **الطاهر مكى** أن نشاط الشيخ **أمين الخولى** غطى كافة الجوانب الأدبية والثقافية فله مقالات وبحوث فى اللغة والأدب والبلاغة والنحو والتفسير فى مجلات مختلفة منها: مجلة كلية الآداب فى جامعة القاهرة والسياسة الأسبوعية والرسالة والعربى والمقتطف وغيرها، كما شارك فى التعليق تصحيحًا لبعض المواد التى وردت فى دائرة المعارف الإسلامية إبان ترجمتها إلى اللغة العربية، كما كتب للمسرح منذ أن كان طالبًا فألف مسرحية (الراهب المتنكر) ومثلت فى دار الأوبرا عام ١٩١٧، أيضًا من مؤلفاته: (فى الفلسفة وتاريخها) و(تاريخ الملل والنحل) و(صلة الإسلام بإصلاح المسيحية) و(مشكلات حياتنا اللغوية) و(صلات بين النيل والفولجا) بالألمانية وترجمه إلى الروسية و(مالك بن أنس) وغيرها.

لذلك يظل **أمين الخولى** بين هؤلاء التنويريين علامة فارقة ولا يمكن تجاهل ما قدمه للإنسانية من علم غزير وفكر نافع للأجيال القادمة.

الموقف من العامية

ويكشف لنا **إبراهيم الترزى** الأمين العام لمجمع اللغة العربية موقف الشيخ **أمين الخولى** حينما كان عضوا بارزا فى مجمع اللغة العربية من أهم القضايا الخاصة باللغة العربية والتى لاتزال حتى الآن موضوع جدل وخلاف وهى قضية العامية والفصحى مشيرًا إلى عرض الشيخ **أمين الخولى** لكتاب صدر منذ أكثر من مئة عام يقف من العامية موقفًا أبعد من التقريب بينها وبين الفصحى بعنوان (التحفة الوفائية فى اللغة العامية المصرية) لمؤلفه **السيد وفا أفندى محمد** الذى كان أمينًا للكتبخانة الخديوية - دار الكتب المصرية - وهذا الكتاب ما زال قابعًا فى خزانة الدار حتى الآن على الرغم من إلحاح الشيخ **أمين الخولى** على إصداره من جديد ليكون موضوع بحث ودراسة لا للأخذ بما يدعو إليه من التوحيد بين الفصحى والعامية، لأن هذا يستعصى على عربيتنا فى مختلف عصورها وبيئاتها، ولكن لكى نعمد إلى التقريب بينهما. ويواصل **إبراهيم الترزى** قائلا: لم يتوقف **أمين الخولى** بمشكلة الفصحى والعامية عند عصرنا الحاضر، فقد مضى بها عائدًا إلى حيث نشأت فى عصور قديمة بل دعى **أمين الخولى** كل عالم لغوى فى عالمنا العربى إلى العناية بتسجيل ما فى عامية بلده من كلمات فصاح ليضمها معجم يسمى (لسان العرب اليوم) إلى جانب طلبه بأن يهيمن مجمع اللغة العربية على الأنشطة اللغوية، وبخاصة الإشراف على المذيعين حتى لايحيدون عن جادة اللغة العربية.

نظرية جديدة

ويذكر د. **حسين نصار** الدعوة المدونة للشيخ **أمين الخولى** للعدول عن تقسيم دراسة الأدب العربى على عصور سياسية وتقسيمه على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأقاليم التى ضمنها الخلافة الإسلامية أو ما يسمى بإقليمية الأدب وإلى دراسة كل إقليم على حدة وبخاصة مصر وذلك حينما أصدر كتابًا دون فيه مجموعة من المحاضرات التى يلقيها على طلبة قسم اللغة العربية وادابها فى كلية الآداب بجامعة القاهرة تحت عنوان (فى الأدب المصرى)، وقد عرف **امين الخولى** البيئة الأدبية بانها البيئة الطبيعية حينما تتهيأ لتحتضن شعبًا بعينه وتبرز خصائصه المادية والمعنوية وتوجه الحياة الأدبية فيه وباختلاف هذه الخصائص تختلف حياة الأقاليم الأدبية فى نظام سيرها من نشأة وتدرج وتفرع لذلك رفض **امين الخولى** فكرة الوحدة الأدبية بين الأقطار الإسلامية التى تكلمت اللغة العربية، واعتبر انها فكرة تقوم على أصول اعتقادية دينية وأعلن أن النظرة العلمية الصحيحة وحقائق تكون الأمة الإسلامية وظواهر حياتها وتفكيرها وسلوكها والسنن الطبيعية لاتؤيدها وضرب أمثلة متعددة على ما كان بين الشعوب الإسلامية من اختلافات تؤيد ما خلص إليه من أن هذه الوحدة المدعاة لاوجود لها ولا وجه لإدعائها.

حق الاختلاف

ويؤكد د. عبداللطيف عبد الحليم على أن الشيخ امين الخولى ومعه كوكبة من معاصرية من بينهم: العقاد وطه حسين ومحمد مندور والرافعى وزكى مبارك وغيرهم حاولوا أن يؤسسوا قاعدة الخلاف الفكرى الذى يصادم فكرًا اخر يصارعه وتتجلى المعركة لا عن غبار يعمى الأعين بل عن وهج وشرر يثرى الحياة الثقافية ويطورها. ومن أهم هذه المعارك الفكرية التى نشبت فى تلك الفترة المزدهره من حياتنا الفكرية معركة الشيخ امين الخولى مع العقاد والتى بدأت قبل ذلك مع د. عائشة عبدالرحمن حين علقت على كتاب العقاد (المراة فى القران الكريم) وانكرت عليه أن رأيه . العقاد . فى المراة هو رأى الخالق ورد العقاد . مرتين . جوابا عن سؤال القارئ واستشهد بأيات من القران الكريم فى صحة النسب ثم أصدر امين الخولى كتابه (مالك : تجارب حياة) وفى مقدمته أشار إلى مناهج التراجم ونقد طريقه العقاد فى التفرقه بين (العبقريات) كما علق على صوره مشفوعة بطبعة الهلال لعبقرية الإمام على حيث صوره فارسًا شاكى السلاح، ورأى الشيخ امين الخولى ان عليًا رجلاً خير منه فارسًا واستشهد بحديث من الامتاع والمؤانسه لابى حيان التوحيدى يورد العقاد فى يوميات الأخبار مسوغًا هذه التفرقه فى تراجمه وانه منهج يحاول رسم الصورة وانه لاتعجزه الترجمة التاريخية التي تتحري التاريخ وحساب السنين الا انه منهج لا يشبع نهم العقاد فى إعجابه بالبطولة ويرد امين الخولى على ما كتبه العقاد فى الأخبار وفى مجلة الأدب التى طعن فيها علم العقاد ومعارفه لانها مأخوذة من الصحف . الكتب . ولم تؤخذ عن الشيوخ كما هو فى الزمن القديم. ثم يموت العقاد فتؤبنه تابينًا كريمًا د. عائشة عبدالرحمن فى اهرام ١٩٦٤/١/١٤، ولكن الشيخ امين الخولى يصدر عددًا من مجلة الأدب نقل فيه ما كتبه الرافعى فى (على السفود). هكذا كان الخلاف العظيم بين مفكرى الجيل الماضى مما يجعلنا نأسى على ما ال اليه حالنا الان.

التجديد الدينى

ويلقى د. غالى شكرى على سماحة فكر الشيخ امين الخولى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبعده عن التعصب الدينى الذميم قائلاً: إن هذا الاتجاه العقلانى بلوره أمين الخولى فى معظم أعماله ولكن ظهر جليًا فى ورقه البحث التى قدمها فى المؤتمر الذى عقد ببروكسل عام ١٩٢٥ تحت عنوان (الأديان وتاريخها) حيث أراد أن يظهر أمام الاوربيين باعتباره من مصادر التنوير كما كان يوما ابن رشد، إذ تمكن بالحوار مع الفلسفات المعاصرة له أن يكشف عن وجه آخر للإسلام يستطيع أن ينقذ الشعوب غير الإسلاميه من الظلام، وهكذا كان حوار الخولى مع مؤتمر بروكسل عام ١٩٣٥ ذا وجهين أولهما: الوجه الدينى الصرف الخاص بنقطه اللقاء الرئيسيه بين الأديان، وهى نقطه الأخلاق والقضاء والقدر والإيمان بالمجهول، وفى هذه النقطة تلتقى الأديان فى الله الواحد والثواب والعقاب فى اليوم الآخر. والثانى الوجه الدنيوى المتأثر سلبًا وايجابًا بالزمان والمكان فهو موجز لتاريخ البشر المؤمنين بدين ما وأحوالهم هى التى تسبغ على الأديان لونها.

ويحدث غالبًا فى تاريخ الأديان أن تقترف وان تلتقى فتؤثر وتتأثر ببعضها فالجانب التاريخى من الأديان هو الجانب الذى يفصح عن العوامل القادره على التأثير، وبين الإسلام والمسيحية عند نقطة التلاقى والاختلاف نوعان من التأثير والتأثرهما: النوع المادى والنوع المعنوى أما النوع الأول فتختص به الحروب فى الشرق والغرب والتجارة. أما المؤثرات المعنوية فقد كانت وسليتها الدعاية المباشرة كالخطابة والكتابة بين المسئولين هنا وهناك فى موضوعات الحرب والسلم، وغير المباشرة كالتجار والمنشورات وما شابه ذلك.

نعمه عز الدين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نيويورك من أحمد مرسى

تأبين الشاعر

جوزيف ألكسندروفيتش برودسكى

كانت مراسم تأبين الشاعر **جوزيف برودسكى** التى اقيمت فى بداية شهر مارس بكاتدرائية سان جون كما كان يمكن أن يريدها: خالية تمامًا من النفاق والسحر الكاذب فقد قال **برودسكى** ذات مرة:

«اعتقد أن كل شىء لا معنى له، باستثناء شيئين أو ثلاثة اشياء - الكتابة نفسها، الاستماع إلى الموسيقى، وربما شىء قليل من التفكير لكن البقية...» وبناء على ذلك، لم تلق اية خطب او مونولوجات عن الفقيد.. وبدلاً من ذلك، تعاقب اصدقاء **برودسكى** المذهولون **ميخائيل باريشنيكوف، وديريك والكوت، وتوماس فنكلوفا، وانطونى هكت، وشيموس هينى، ويفجينى رين، ومارك ستراند** وآخرون غيرهم - على قراءة أشعاره، باللغتين الروسية والإنجليزية. وقد اقيمت ايضًا الصلوات، وانشدت جوقة المزامير ولعب عازف بيانو **موتسارت**، وعزف رباعى وترى هايدن وقصائد من **اوسيب ماندلستام، واخماتوفا، وفروست، واودن**.

لقد اتسم التأبين برسمية متناقة، بدون نغمات نشاز. كيف تحقق ذلك؟ بعد الكثير من مراسم التأبين التى تركز على غرور الأحياء، وجدت هذه المناسبة متعة فى إنجازات - لغة - الميت.

الموت سيأتى ويجد
جسدا سكينته الصامتة
ستعكس دنوّ الموت
مثل وجه اىّ امراة.

وفى ختام حفل التأبين، أضاء الجميع الشموع، ومع خفوت الضوء، سُمع صوت - ولكن هذه المرة لم يكن هناك أحد أمام المايكروفون. كان **برودسكى** يقرأ، وكان صوته، مشذبًا وموسيقيًا، كما وصفته **نادزدا ماندلستام** منذ زمن بعيد: «شىء رائع» ومع هذا الصوت، أطفأ الناس شموعهم، وارتدوا معاطفهم واتجهوا نحو ريح قارسة مظلمة. وتخلف البعض يحملقون فى فجوات الكاتدرائية يسيرون بلا غاية، يصيخون إلى الصوت الذى كان لايزال يتردد. (The NeW Yorker).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مارسيل عقل

لبنان فى دار ثقافات العالم

دار ثقافات العالم الفرنسية، قررت تخصيص موسمها الثقافى لشتاء وربيع ١٩٩٦ للنهضة الثقافية التى يشهدها لبنان منذ انتهاء الحرب الأهلية اللبنانية. وهى المرة الأولى التى تخصص فيها فرنسا تظاهرة فنية واسعة النطاق، للثقافة اللبنانية والمسرح اللبنانى على وجه الخصوص. فمنذ انطلاق حركة «النهضة» الثقافية فى القرن التاسع عشر، تحولت بيروت إلى حيز متميز للنشاطات الثقافية ومحور التبادل الأدبى والفنى بين العالم العربى والغرب. وفيما حملت القاهرة شعار القومية العربية والنشاطات الثقافية الوطنية، بدت بيروت عاصمة مفتوحة على العالم المعاصر العربى والغربى على السواء، وحملت شعار التبادل والحريات العامة. فأصبحت لوقت طويل عاصمة التعبير الحر، وملجأ للمثقفين والمضطهدين والمعارضين، الذين وجدوا فى ربوعها متنفسا ومنبرا يسمح لهم بمتابعة أعمالهم فى أجواء ملائمة.

إلا أن الحرب الأهلية اغرقت لبنان، وعاصمته فى هوة مظلمة لانهاية لها. فعايشت بيروت الحقد القاتل والدمار وعانت من المآسى والأهوال وشهدت قتال أبناء الوطن الواحد حين أعماهم الحقد ورفع السدود والحواجز بين الأخوة، وفيما أخرست الحرب بعض الأصوات، التى علا فوقها صوت المدافع، أعاد السلام الحركة والنشاط إلى ربوع لبنان فتحول إلى خلية نحل تطفح حياة وحركة ونشاطا متأججا. فالجميع يشعر بظمأ شديد لاستعادة ما ضاع وإعادة وصل ما تقطع من أوصال. قدامى المثقفين والشعراء والكتاب والفنانين عادوا حاملين معهم آمالا بمستقبل يعيد إلى الوطن الجريح بعضا من عافيته.

افتتحت دار «ثقافات العالم» فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مركزها في الحي السادس من باريس، موسم «لبنان ١٩٩٦» بلقاء شعري. وكان الشعراء: معظم الشعراء اللبنانيين والعرب المعاصرين، والصوت العميق الأخاذ، للفنانة القديرة نضال الأشقر. وهي، على حد قولها، انتقت هذه المختارات من مجموعتها الشخصية. تلك التي تشعر عند قراءتها وكأنها تصدر من أعماقها. ابيات يختلج لها الفؤاد، وكلمات تقال كما لو أرادت هي نفسها البوح بها. مدارج الدار غصت بالحضور، وضمت إلى جانب الشخصيات الرسمية، نخبة من المثقفين العرب، الذين بدوا متحدين بصمت للاستمتاع بهذا الإلقاء الرائع لصوت آت من سفر طويل. نضال الأشقر، نجحت بشخصيتها الفريدة، وحضورها القوى وإلقائها المتقن، بحمل رسالة شعرائنا المعاصرين وإيصالها إلى المغتربين. وكأنها قطفت مع كل قصيدة، تفاحة من لبنان وقدمتها ثمرة ناضجة لحشد يتلهف لتذوقها.

القت شعر أدونيس، وانسى الحاج، وحسن العبد الله، وتوفيق الخال، وعباس بيضون، وبدر شاكر السياب، وسميح القاسم، ومحمود درويش، وغيرهم. جاءت حاملة أمل شعب عانى طويلا الموت والدمار والتشرد ١٩٧٦. بقيامة جديدة لشعبها ومدينتها، قيامة تعيد إلى الوطن الجريح بعضا من ذكريات الماضي وبعضا من أمجاد غابرة.

بعد تخرجها من الاكاديمية الملكية للفن المسرحي، عام ١٩٦٣في المملكة المتحدة، لعبت عام ١٩٦٤، دور البطولة في فيلم «الأجنحة المتكسرة» عن كتاب جبران خليل جبران، عام ١٩٦٥ . ١٩٦٦ شاركت مع بيتر بروك وجون ليتل وود في أعمال مركز الدراسات المسرحية العليا في حمامات (تونس) بإدارة كلود بلانسون، مدير «مسرح الأمم». وقد أسست بالاشتراك مع زوجيه عساف «محترف الفن المسرحي» عام ١٩٦٨ . وإخراج الاثنين وقدما ما يقارب العشرين عرضا مسرحيا، لم تتوقف سوى مع الحرب الأهلية اللبنانية عام ١٩٧٥ . كما ساهمت عام ١٩٦٨ بمسرحية لجون ليتل وود بالاشتراك مع وول سوينكا . الحرب الأهلية، استطاعت القضاء على عدد كبير مع المسارح اللبنانية، فاتجهت نضال الأشقر إلى العمل التليفزيوني ولعبت أدوار البطولة في عدد من المسلسلات في العالم العربي من ١٩٧٦حتى ١٩٨٥ . في تلك السنة أسست أول فرقة لل «المسرحيين العرب» التي دشنت أعمالها بمسرحية «الف قصة وقصة لسوق عكاظ» من إخراج الطيب صادقي والتي قدمت خلال مهرجان جرش في الأردن تبعتها جولة مسرحية في العالم العربي وعرض في قاعة الاحتفالات الملكية في لندن عام ١٩٨٦ . كما أسست نضال الأشقر، فرقة «المدينة» في سبتمبر عام ١٩٩٤ .

امسية غنائية مع مارسيل خليفة

مارسيل خليفة قدم «جدل» على مسرح دار ثقافات العالم، لامسيتين متتاليتين. و «جدل» هي مقطوعة موسيقية من تأليفه. وبدلا من الارتجال المعروف في العزف على العود، ألف خليفة مقطوعة موسيقية موزعة توزيعا كاملا ودقيقا. «جدل» هي عبارة عن عزف ثنائي على العود

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالاشتراك مع شربل روحانا على العود، عبود سعادة على الغيتار وعلى الخطيب على الرق. وهى عبارة عن محاولة ناجحة لإضفاء ديناميكية معاصرة على موسيقى الطرب العربى الأصيل. النتيجة: مقطوعة موسيقية تجمع التقليد والتحديث وتطرب لها قلوب السامعين. وبين الموشحات الأندلسية وموسيقى سيد درويش والمؤلفين القدماء، اضاف خليفة لمسة المؤلف العبقرى التى تتميز بها أعماله الموسيقية. وقد عرضت «جدل» فى الولايات المتحدة فى الخريف الماضى بمناسبة الذكرى المئوية لهجرة جبران خليل جبران إلى أميركا، كما سوف تقدم فى مارس فى اليابان بدعوة من وزارة الثقافة اليابانية.

ولد مارسيل خليفة عام ١٩٥٠ فى قرية عمشيت الساحلية فى لبنان. درس العود الشرقى فى الكونسرفاتوار الوطنى فى بيروت ثم امتهن تعليم الموسيقى من عام ١٩٧٠ حتى ١٩٧٥. وفى عام ١٩٧٢، أسس فرقة موسيقية فى مسقط راسه، هدفها إحياء تراث الطرب الموسيقى القديم. وفى عام ١٩٧٦، أسس فرقة «الميادين» التى رافقته خلال جولاته العديدة فى لبنان والخارج. أغانى مارسيل خليفة بدت منذ العام ١٩٧٦، مختلفة عما عرفته الأغانى الشعبية وأغانى الطرب العربية. فقد اختار الغناء الحديث الذى يجمع بين الطرب والتوجه الاجتماعى والسياسى. غنى للمقهورين والمضطهدين، كما غنى لفلسطين ولبيروت وكوبا، تعاون مع المخرج اللبنانى الراحل مارون بغدادى فألف موسيقى وكلمات عدد من الأغانى فى أفلام وثائقية او طويلة. مجموعة اسطواناته كبيرة ومتنوعة ومنها: وعود من العاصفة، أحمد العربى، الجسد، فرح، ع الحدود، الجسر، سيمفونية العودة، الخ...

اشتهر مارسيل خليفة بتلحينه أغانى من كلمات العديد من الشعراء العرب المعاصرين. وقد بدأ اسمه يلمع فى أوائل الحرب الأهلية اللبنانية. ذلك أن أغانيه كانت من النوع الملتزم الجرىء. قصائد الشعراء المعاصرين، تحولت من خلال صوته الشجى وأوتار عوده، إلى لوحات حية، تحكى عن الحب والأمل والأحلام. غنى للذين لاصوت لهم وصرخ باسم الذين بحت حناجرهم. حمل قضية المحرومين والمضطهدين بعد أن عانى هو نفسه الحرمان والاضطهاد فى وطنه. على أن الحشد الكبير الذى حضر الأمسيتين المخصصتين لخليفة فى الثامن والعشرين والتاسع والعشرين من فبراير، شعروا بإحباط من لم يكتف بعد. وتمنّوا لو يقدم عروضا أكثر، وحفلات موسيقية وغنائية متكررة. فمحبوه كثيرون، فى لبنان، كما فى الوطن العربى والغربى. وهو يمثل بالنسبة إلى المغتربين متنفسا ونافذة مفتوحة على الوطن وعلى الإنسان، نتمنى أن تسنح لنا فرصة التطلع عبرها أكثر فأكثر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبرى حافظ

(فأر فى الجمجمة)
السجن والحصار ولغات المخرج المتعددة

يؤكد إخراج ستيفن دالديرى الجديد لمسرحية (فأر فى الجمجمة Rat in the Skull) لرون هتشينسون Ron Hutchinson التى تعرضها فرقة مسرح (الرويال كورت) حاليا على مسرح «دوق يورك» فى حى المسارح بالـ «ويست إند» ـ كأولى مسرحيات موسمها الجديد لروائع المسرح الحديث ـ أن للنص المسرحى الواحد أكثر من حياة. وأن الذى يهب النص حيواته الجديدة هو التأويل الإخراجى الجديد الذى يكتشف طبقات ثاوية من المعنى فيه.

وستيفن دالديرى من أكثر المخرجين المسرحيين الإنجليز قدرة على منح النص المسرحى حياة جديدة. فقد سبق أن شاهدت هذه المسرحية عندما ظهرت للمرة الأولى وعلى مسرح «الرويال كورت» نفسه قبل عدة سنوات، ولكننى كنت أتوقع أن أشاهد مسرحية جديدة، غير تلك التى شاهدتها من قبل حينما ذهبت هذه المرة للمسرح، وذلك لمعرفتى السابقة بمهارات ستيفن دالديرى الإخراجية. فهو يختار عادة نصًا مسرحيا يتسم بالغنى والخصوبة، ليكشف للمشاهد عن طبقات من المعنى فيه لم تقترب منها التأويلات الإخراجية له من قبل. وقد اختار نص هذا الكاتب الأيرلندى الذى حظى عند عرضه لأول مرة بعدد من الجوائز فى إنجلترا وأمريكا على السواء، وبصورة لم يحظ بها أى نص من نصوص كاتبه السابقة أو اللاحقة. بالرغم من أن هتشينسون يكتب للمسرح منذ أواخر السبعينيات عندما عرضت مسرحيته (أقول أنا، يقول هو) عام ١٩٧٨ وحتى آخر مسرحياته (دمار بيجمى) التى عرضت عام ١٩٩٢. لكن أى من مسرحياته السابقة أو اللاحقة لم تنل ما نالته (فأر فى الجمجمة) من تقدير وذيوع بسبب قدرتها على الغوص فى أعماق القضية الأيرلندية دون الوقوع فى شباك الأحادية أو التحيز لطرف دون الآخر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد جاء اختيار دالديرى لهذه المسرحية لثرائها من ناحية، وللإسهام فى الجدل الدائر الآن حول قضية أيرلندا الشمالية، ومحادثات السلام حولها. وكأنه يذكر الطرفين بالثمن الفادح الذى دفعه كل منهما. حيث كتبت هذه المسرحية فى فترة تصاعد مد القنابل والمتفجرات التى أحال بها ثوار الجيش الجمهورى الأيرلندى حياة مواطنى لندن وشرطتها إلى جحيم دائم. واكتسبت أهميتها وقتها من قدرتها على اقتناص مناخ التوتر المحموم فى علاقات الفريقين المتحاربين هناك. ومحاولة تصوير موقف الفرقاء بعيدا عن استقطابات الانفجارات التى كانت تندلع فى كل مكان. والمسرحية باختصار شديد هى مسرحية التحقيق الذى يجريه أحد ضباط شرطة اليستر الملكية بأيرلندا الشمالية مع المعتقل الأيرلندى «روشا» المقبوض عليه وفقا لقانون الوقاية من الإرهاب الذى كانت تستخدمه الشرطة الاتحادية ضد ثوار الجيش الجمهورى الأيرلندى المطالبين بوحدة أيرلندا وإنهاء علاقة محافظاتها الشمالية بالتاج البريطانى. ويدور هذا التحقيق بالطبع فى أحد زنازين السجن، وكان هذا هو الحال فى العرض المسرحى الأول الذى شاهدته. لكن **ستيفن دالديرى** أعاد - مع مصمم مناظره **وليام دادلى** - تصميم المعمار المسرحى التقليدى فى مسرح «دوق يورك» القديم، وأجرى عليه تعديلات معمارية جوهرية تلعب دوراً أساسيا فى بنية العرض المشهدية، ليحيل المكان كله إلى سجن كبير. فألغى الصالة، وأقام خشبة العرض المعدنية فى المسافة الفاصلة بين المستوى العلوى الأول للمشاهدين وبين خشبة المسرح، وعوض المقاعد التى خسرها بسبب إلغاء الصالة بأن وضع مقاعد أخرى فى مؤخرة المسرح حيث كانت الخشبة القديمة التى يدور عليها العرض التقليدى. وأقام شبكة من القضبان حول الفضاء المركزى فى المسرح بالصورة التى استحال فيها المشاهدين إلى مشاركين فى العرض، أو بالأحرى مسجونين فى سجن المشكلة الأيرلندية الكبير، وشهود على ما تطرحه المسرحية على متفرجيها من إشكاليات. وأقام حول المنطقة الوسطى التى تمثل زنزانة المعتقل «روشا» مماشى من الشبكات المعدنية التى كانت تحدث صليلا كلما هرع عساكر السجن إلى تنفيذ أوامر ضباطهم، أو كلما اندلعت أزمة تستدعى هرولة الجميع فى الممرات. وبالرغم من أن شخصيات المسرحية المتكلمة هى أربع شخصيات فحسب، فإن المخرج حشد عدداً من الكومبارس الذين يقومون بأدوار عساكر السجن أو جنود الشرطة الذى يهرولون فى المماشى المعدنية تلك كلما استدعى الحدث ذلك فترسل هرولتهم صليلا يبعث الرعشة فى الأوصال. ولا تنطوى إضافة هذا العدد من الجنود مثلا على أى نوع من التدخل فى النص، لأن دالديرى يدرك أن إضافة المخرج تنطلق بداءة من احترامه للنص لا من تعديه عليه كما هى الحال لدى بعض المخرجين العرب الذين يتصورون أن باستطاعتهم المشاركة فى تأليف النصوص أو إعادة تأليفها.

فستيفن دالديرى من المخرجين القلائل الذين يدركون أن لغة المخرج غير لغة المؤلف، وأنه ليس ثمة أى تعارض بين اللغتين، بل لابد من التكامل بينهما حتى تنفجر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أقصى إمكانيات النص على الخشبة، وتمنح المشاهد أقصى درجات المتعة البصرية والعقلية والجمالية. ولذلك فإن المشهد المسرحى لديه ليس مجرد مكان محايد للحدث، أو خلفية ثانوية تبرز بعض ملامح الشخصيات الاجتماعية منها أو النفسية، ولكنه عنصر أساسى فاعل فى النص المسرحى. ينهض بدور أساسى فى توليد المعانى والدلالات. ويتضافر مع بقية لغات المخرج المسرحى فى طرح تأويله الإخراجى المتميز، وخلق مناخ طقسى مسرحى يدخل الجمهور فى مناخ العمل ويأسره فى قبضة رؤاه وتصوراته. ولا تتطلب أى لغة من هذه اللغات تغيير النص أو الاعتداء على كلماته. لأنها كلها لغات مكملة له من لغة الحركة والتوتر، إلى لغة التكوين المشهدى، إلى لغة الضوء والظلمة ودرجاتهما، إلى التحكم فى زوايا رؤية المشاهدين للحدث مما أحالهم فى هذا العرض إلى سجناء وشهود فى وقت واحد، إلى لغة الممثل واستخدام جسده للعزف عليه كما يعزف الموسيقى الماهر على أوتار كمان رقيق. بهذه اللغات جميعا قدم ستيفن دالدیری تأويلا إخراجيا جديدا لهذه المسرحية الأيرلندية الشائقة، وكشف عن بنيتها الدرامية التى تتعدد فيها مستويات المعنى وتتراكب للكشف عن تعقد القضية الأيرلندية ذاتها وتراكبها. فأصبح سجن المشاهدين فى سجن الفضاء المسرحى الكبير نوعا من إشعارهم بالمسئولية عما يدور، وبضرورة العمل على منع تكراره من ناحية، وجدلية مشهدية تناظر بنية المسرحية داخل المسرحية المراوغة التى ينطوى عليها النص دون إفصاح عنها من ناحية. لأن المسرحية التى تدور أمامنا تخفى فى طواياها مسرحية أخرى على المشاهد أن يجمع شظاياها من خلال انخراطه فى أحداثها بنفسه.

فالمسرحية كما قلت هى مسرحية التحقيق الذى يجريه «نيلسون» أحد ضباط فرقة شرطة اليستر الملكية مع «روشا» الإرهابى الأيرلندى، معتقل يعتصم فيه «روشا» بالصمت مما يثير حنق المحقق الخبير، ولكنه ما أن يتكلم حتى يتحول حنق المحقق إلى نوع من الجنون فيعتدى عليه ويصيبه بجراح خطيرة. ويؤدى هذا العدوان إلى إلغاء القضية واتخاذ قرار بالإفراج عن المعتقل لتعرضه للتعذيب وهو بين يدى الشرطة. لكن هذا الانفجار الذى يؤدى للعدوان يتحقق فى المسرحية كذروة درامية دالة لعملية الاستجواب الطويلة المتأنية والمعقدة معا والتى نكتشف تحت جلدها ما ينطوى عليه النص المضمر من دلالات. ذلك لأن هذا الاستجواب الطويل يتحول إلى جدل حول تاريخ ايرلندا باعتباره ساحة للصراعات المستمرة والرؤى المتعارضة والمصالح المتناقضة، وإلى أداة درامية للكشف عن حقيقة المستجوب والمستجوب (بالكسر والفتح) معا وعن يقين كل منهما وشكوكه. ذلك لأن الكاتب المسرحى اختار أن يكون الجلاد والضحية ايرلنديين خالصين، للكشف عن البعد الأيرلندى الدفين للقضية نفسها، متجاوزا الاستقطاب السهل، بل والساذج أحيانا، بين الإنجليزى والأيرلندى. بل وأمعن فى التغلغل فى أعماق هذا الاختيار من خلال دفع المحقق لاستخدام ذرائع التاريخ المشترك والهوية للتغلب على السجين وانتزاع اعترافاته. بالصورة التى يتحول معها الاستجواب إلى درس بليغ فى مختلف أبعاد القضية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأيرلندية، وإلى عملية تشريح قاسية وصعبة للجانى والضحية معا، للكشف عن أن المشترك بينهما أكثر من المختلف بالرغم من كل الدم الذى سال والذى يطمس ملامح هذا المشترك ويطويه لكن هذا الاستجواب المعقد ليس استجواب المسرحية الوحيد، لأنها تقيم بموازاته استجوابا آخر هو استجواب المسرحية فى هذا المجال ما دعوته بالمسرحية المراوغة داخل المسرحية، أو ما يمكن تسميته أيضا بلعبة المرايا حيث يصبح كل استجواب مراة تنعكس عليها دلالات الاستجواب الأخر. وحيث يتضح للمشاهد فى نهاية الأمر أن التفاهم العميق بين المحقق الأيرلندى وسجينه - والذى لا يستطيع ضابط اسكوتلانديارد أن يفهمه - أكبر من ذلك الذى يربط المحقق الأيرلندى بزميله الإنجليزى فى الشرطة البريطانية فى اسكوتلانديارد.

لكن المسرحية فى الوقت نفسه هى مسرحية هذه العلاقة الشائكة والمعقدة بين الأيرلنديين، وهى محاولة للكشف عن سر تلك الكراهية المحتدمة بين الجمهوريين والملكيين، بين الكاثوليك والأنجليكيين، وكيف أنها تدمر كل منهما بنفس القدر، لا ينجو منها الجانى أو الضحية. وهذا المستوى من المعنى هو الذى بلوره التكوين المشهدى الذى أبرز حالة الحصار الذى لا نجاة منه، وكأنه حصار قدر إغريقى متعنت، أو كأن المحقق والسجين قد أصبحا حيوانين محبوسين فى قفص لا سبيل أمامهما إلا أن ينهش بعضهما البعض بدلا من أن يعملا معا على تحطيم جدران القفص. لكن سجن المتفرجين جميعا فى هذا القفص المسرحى، أو السجن الاستعارى هو الذى مكن المخرج من نقل المسئولية، عن تحطيم هذا الحصار والانفلات منه، من الشخصيات إلى المشاهدين. ذلك لأن الفأر الذى يقض مضجع البطلين النفسى ويعمر جمجمتهما كما يقول العنوان هو فأر الشك فى جدوى الصراع بين الأشقاء. وفى أن المسألة تنطوى فى حقيقتها على قدر من العبثية التى لا انفلات منها، فقد كرست عقلية الحصار وضيق الأفق الصراع وساهمت فى ديمومته. وهذا ما تكشف عنه لغة المسرحية ذات الإيقاع الشعرى، ولكنه شعر العنف والحياة اليومية. الذى يسعى إلى الكشف - من خلال الجدل بين قدرة اللغة على الإفضاء، ومقدرتها على الإخفاء - عن حقيقة ما يدعوه «نيلسون» فى المسرحية بـ «نحو الكراهية» النحو بالمعنى اللغوى أى القواعد التى تتحكم فى سياقاتها وتراكيبها. وهى من هذه الناحية مسرحية تستحق العرض ضمن سياق كلاسيكيات المسرح المعاصر أو روائعه. لأن استقصاءها لنحو الكراهية ذاك يجعلها مسرحية شديدة المعاصرة برغم تغير اليات الموقف الأيرلندى. بل توشك أن تكون إضاءاتها أن تكشف لنا عن نحو الكراهية الذى يتفشى الآن فى العالم ويتحول إلى دم ودمار لا فى البوسنة والهرسك أو الشيشان وحدهما، وإنما فى أكثر من قطر عربى من الجزائر وحتى مصر والعراق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذا كان هذا نقداً فكلام العرب باطل

لم يختلف النقاد القدامى والمحدثون حول شيء بقدر اختلافهم حول الشعر، وباسترجاع مجد الجاهلية فى فنون القول نجد أن المساحة التى مُنحت للشاعر والشعر كانت تتسع بحيث تتضاءل بجانبها أية فنون قولية أخرى، كالخطابة، وسجع الكهان، والأمثال، والوصايا الحِكَميّة. من المؤكد إذَن أن النثر كان يحظى بمرتبة ثانية بعد الشعر، كما أن الجاهليين لم يكن يعنيهم التقعيد لفنون القول؛ وإلا ما معنى اتهامهم القرآن الكريم بأنه قول شاعر.

فهل كان الجاهليون لا يفرقون بين الشعر والنثر؟!

على أن النقاد اختلفت رؤاهم فيما بعد حول الشعر، خاصةً بعد اكتشاف قوانين تُصنِّف القول بين شعر ونثر، وتضع الأطر التى تحكم العلاقة بين الاسم ومُسَمّاه، وإذا كان قدامة بن جعفر انطلق فى تحديده للشعر على أساس أنه قول موزون مقفى فإن عبدالقاهر الجرجانى - كما يقول على جعفر العلاّق كان يرى أن الشعر لايستمد تأثيره أو شعريته من وزنه أو قافيته أو معناه، بل يستمدها من شيء آخر، النظم الذى هو تعليق الكلم بعضه ببعض، وجعل بعضه بسبب من بعض، وبذلك تجاوز الجرجانى المعايير التى كانت مستقرة وفاعلة، لم يعد الوزن لديه ذا حظوة كبيرة.

وإذا كنا نميل إلى رأى الجرجانى فإننا نرفض تعريف قدامة بن جعفر للشعر لأن عصور الانحطاط الأدبى لم تتركه إلا جثة هامدة رغم التزامه الحرفى بالوزن والقافية، إذ كان الشعر فى أغلبه نماذج تعليمية لتدريس النحو والفقه والبلاغة والمنطق، وقد احتاج الأمر إلى قرون لمداواة الجسد الهامد بالإحياء والبعث، وشهد التاريخ الأدبى بين كل حقبة وأخرى معاول الهدم والبناء التى وُجِّهتْ لفن العربية الأول، وتَتَبُّعَ النقاد ذلك بإثارة غبار

الرفض الذى كان سرعان ما ينقشع عن حقيقة أجلّى وهى ان التطور يكتسح فى طريقه كل من توقّف متباكياً عند نموذج بعينه.

والراية الحمراء التى رفعها على عشرى زايد، والصيحة المحذرة: إذا كان هذا شعراً فكلام العرب باطل رفعها قبله الكثيرون، وليس اخرهم العقاد الذى كان يحول شعر صلاح عبدالصبور وغيره إلى لجنة النثر، ولعل ما يستوقفنى - بدايةً - فى مقالى كمال نشأت و على عشرى زايد ان ثقافتنا العربية هى ثقافة نفى الآخر المختلف وعزله، لا ثقافة الحوار معه.

فقديماً اغفل ابو الفرج الاصفهانى فى كتابه «الاغانى» ترجمة ابى نواس كما انه لم يُنوِّه بابن الرومى رغم إشارته إلى مَنْ هم اقل منهما قدراً، إذن فالظاهرة لها امتدادها فى بطن التراث العربى.

لقد بات من المؤكد أن النقد يعانى أزمةً حادةً، فعندما توقّف الشاعر حسن طلب أمام الكتابات الجديدة، حلّل باستفاضة الأسباب الموضوعية التى أدت إلى هذه الكتابات. ولم يفته ان يتحلّى بفضيلة النقد الذاتى لأغلب أطروحات جيله التى أسهمت فى فوضى المشهد الشعرى، بينما نرى نقيض ذلك لدى النقاد فهاهو على عشرى زايد يبادر بالاتهام، فالجيل الجديد جاهل، عاجز، كسول، كتاباته مبتذلة، مثيرة للغثيان... إلى اخره.

ولا ينسى السخرية من الشعراء ومن إحدى النشرات التى وسمها بالسرية والفعل الفاضح، وهو فى كل هذا حاول أن يختار من هذا الحصاد افضل مافيه، واقله إسفافاً وابتذالاً، كما يقول: «لاعفى سمع القارئ من كثير من الغثاء الذى يخدش حياءه» وهو بذلك ينطلق من رؤية اخلاقية ضيقة للادب، واجدنى مضطراً ان احيله كأستاذ يُعلِّم اجيالاً - لابد كان من بينها من يكتب هذا الكلام الباطل - إلى كتاب الأغانى حيث ركّز الاصفهانى فى اجزاء منه على جوانب الخلاعة والمجون والإلحاد فى بغداد، وكذلك العقد الفريد لابن عبد ربه، والجاحظ، وبعض هجائيات الشعر العربى، و المتنبى (شاعر العربية الأعظم) فى هجائية يأتى فيها على أعضاء الجسد دون مواربة أوخشية على اخلاق شعرية مزعومة، كذلك نزوات امرؤ القيس، وعمر بن ابى ربيعة (داخل الحرم المكى).. وبعد، لا اقول رجوع الشيخ إلى صباه.. وغيره.

وفى شجاعة يُحْسد عليها الناقد يوضح: «أرجو الا يظن القارئ أنى أجهدت نفسى فى التنقيب عن هذه النماذج الساقطة، فالحقيقة أنى التقطتها من خلال تصفح سريع» فما الذى علينا - نحن أبناء الجيل الجديد الذى تنقصه التربية الفنية - أن نتعلمه من هذا النقد الذى ينظر نظرة طائر عجلى لظاهرة شعرية أقضّت مضجعه؟! الا تتأكد لدينا مقولة محمد عبدالمطلب «إن النقد تتلاحق انفاسه دون أن تبلغ ما تستهدفه من كشف خطوط الشبكة الشعرية المعقدة، وإن النقد إذا كان قد استطاع - على نحو من الأنحاء - أن يحقق جانباً كبيراً من هذا المستهدف مع الجيلين الأول والثانى من شعراء الحداثة ونعنى بذلك شعراء الخمسينيات والستينيات فإنه قد توقف أوكاد مع الجيل الثالث جيل السبعينيات» فبالإضافة إلى هذا نجد الفوضى فى استخدام المصطلحات كالتخريجات الجيلية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأخيرة فهناك جيل السبعينيات، الثمانينيات، التسعينيات، فهل عشر سنوات كافية لتكوين جيل؟ وكلمة الجيل كما افهمها معجمياً: امة من الأمم كالعرب والعجم وغيرهما، وكاصطلاح فنى: موجة شعرية جديدة تسرى فى جسد الشعر، وتنقله من مرحلة إلى اخرى، كما كان الحال مع جيل ١٩٢٧ فى اسبانيا (لوركا - رفائيل البرتى واخرون) أو جيل الستينيات فى مصر، فأين النقد الذى يضع الاصطلاحات ويوضح المفاهيم؟!، وإذا كان كُتّاب هذا اللغو - الذى يسمونه شعراً - اكثر من قرائه.. كما يقول على عشرى زايد فعلام يخشى؟، كما اننى لا أعرف ما الذى يمتلكه ابناء هذا الجيل من سطوة تجعل النقاد محابين لتجاربهم، خاضعين للابتزاز الأدبى الذى يمارسه عليهم الكتّاب الشباب من أجل الاعتراف بهم وبكتاباتهم..؟!

ثم بعد ذلك يصير النقد شبيها بسرير بروكست فعلى عشرى زايد يتهم التجارب الجديدة بالغموض الكثيف الذى يند عن حدود الفهم والتصور فأى نص من النصوص التى أوردها بشكل عشوائى يتلبسه الغموض؟ وفى نهاية مقالته يعلو حسّه الخطابى، ولا يفوته أن يُحَمِّل الشباب مسئولية انصراف المتلقين عن الشعر متجاهلا المناخ العام السائد منذ السبعينيات حتى الآن، وما كان للنظام الحاكم من دور فعّال فى إسقاط الثقافة من أولويات المواطن المصرى - بعد أن كانت مُدْرجة على رأس قائمة اهتماماته دعماً للمشروع القومى الناصرى الذى سقط بهزيمة ١٩٦٧، وفى ظل انهيار الأيديولوجيات، والقوميات، والنتائج الفاجعة لحرب عربية - عربية وما تبعها من تداعيات خاصة بالصراع العربى - الإسرائيلى، وسيطرة القطب الواحد، والانسحاق الكامل تحت سنابكه، يصبح مطلوباً من الجيل الجديد أن يسيطر على الظروف بالشعر، لا أن تسيطر الظروف عليه.

فيا أيها الجيل الجديد: «فى العالم الملوء أخطاء مُطَالب وحدك ألا تخطئ» فعندما يتحدث كمال نشات عن علاقة رواد الشعر الحر بشعر الحياة اليومية، لا يغفل أن تضاريس الحياة هى التى فرضته فكان شعراء الريادة «أبناء المتغيرات الجديدة التى مَسّت الشعب المصرى والشعب العربى عامة» وفى ظل هذا المناخ أُنْشئت تجاربهم الرائدة، وفى ظل هذا المناخ أيضا كتب صلاح عبدالصبور: «يا صاحبى إنى حزين» وهاج النقاد وماجوا أولا: لطبيعة اللغة والصورة التى تتكئ على المبتذل واليومى.

ثانياً : لأن الشاعر حزين فى بلد يبنى السد العالى، هكذا قيل وقتها والعقاد الذى تحول من ثائر كبير إلى مُحَافظ يشهر سيفه فى وجه التجربة الجديدة آنذاك، لا بأس أن يستشهد كمال نشات بعناوين قصائده (فقط) طالما كان ذلك فى صالح آرائه النقدية الخاصة بشعر الحياة اليومية الذى كان موجوداً بالفعل على امتداد الشعر العربى منذ الجاهليين حتى الآن ولكنه لم يكن يشكّل ملمحاً رئيسيًا فى تجربة أىٍّ من هؤلاء الشعراء.

ويصبح الكيل بمكيالين سمة أساسية لدى، كمال نشات، عندما يعقد مقارنة بين مقطعين أحدهما للشاعر الكبير سعدى يوسف وآخر لواحدٍ من أبناء هذا الجيل، فهو يُعلى قيمة النموذج الذى ينتصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

له، وتقتصر أدواته إزاء الآخر على التهكم، الذى يسهل إسقاطه على أى نموذج مهما بلغت رفعته وسموه، ويمكن أن نقرأ المقطع الذى يبدأ بـ: عندما تفتح الباب وتدخل/ عندما تحتفى بالضيوف/ عندما تلتقى والعيون...، يشى هذا المقطع بحضور الذات داخل النص، واشتباكها بمفردات العالم الخاص بها، فالمشهد الذى يُفْتَتح بالحركة والصخب الإيجابى، يترك الشاعر فى وحدته، ويعود فى نهاية المقطع لينفتح على الصخب السلبى لتكريس الوحدة، بجملة (دع المذياع مفتوحاً) ويكتسب الإيقاع رتابته المضافة إلى المضمون بتكرار (عندما) فى بداية كل جملة جديدة.

بينما المقطع الخاص بالشاعر **سعدى يوسف**، يكون فيه الشاعر خارج النص، راصداً عالماً لا يخصه، متأملاً إيّاه، ولا يحدث التماس بين داخل الشاعر وهذا العالم إلا بالجملة الأخيرة التى تصنع المفارقة: (وتحت قميصى ترتعش آلاف العصافير).

وعندما يأتى الحديث عن الآخر/ الغربى، يصبح تأثر هذه الأجيال به جريمة، لا تغتفر إلا بالعودة إلى حظيرة الموروث، أما إذا تأثر شاعر كبير **بريتسوس** مثلاً أو غيره فلا غبار عليه ولاهم يحزنون وبهذا المنهج الانتقائى ـ العشوائى الذى اتخذه الناقدان تكئة لإدانة الكتابات الجديدة يصير من حقنا أن نقول: إن هذا لا يحسب ضد التجارب الجديدة، فكم عدد الشعراء الذين مارسوا كتابة الشعر الحر، أو الشعر عموماً؟ وكم عدد الذين سُجِّلت أسماؤهم فى صفحات التاريخ الأدبى؟! حتى هؤلاء الشعراء الكبار القدامى تفاوتت مستويات أعمالهم الفنية قياساً إلى النموذج أو إلى آخرين مجددين ففى كتاب **الأغانى** تُعْقد مقارنة بين **أبى تمام والبحترى** على لسان الآخير وقد كان يحذو حذو الأول ويتشبه به كما ذكر صاحب الأغانى.. يقول **البحترى**: إن جيد **أبى تمام** خير من جيدى، ووسطى خير من وسط **أبى تمام** ورديئه.

فيا أيها النقاد الكبار: (إذا كان هذا نقداً فكلام العرب باطل) فنحن فى حاجة لأن نتعلم كيف نختلف، فرصاصات الإرهاب خرجتْ من هنا، فإن كنتم ترغبون فى المزيد منها فكَرِّسوا لآفة العزل، والنفى، واكتبوا كما يحلو لكم، ويا أيها الشعراء الكبار: دعونا نفتح نافذة صغيرة نُطِلُّ منها على الامنا، ورغائبنا، وقضايانا الصغيرة. فصَيْحة ابن **الأعرابى** هى ذات الصيحة التى أطلقت فى وجه المجددين جميعاً طوال تاريخنا الأدبى.

عزمى عبد الوهاب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com